

Die Aeolische, von a bis a, ohne Versetzungszeichen, z. B. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen &c.



Anm. Damit man den Unterschied zwischen den alten und unsern beyden neuen Tonarten wenigstens einigermaßen kennen lerne; bemerke ich hier nur dies dar- über. In D moll wäre bekanntlich nicht nur b vorgezeichnet, sondern es wär- de darin auch noch außerdem öfter der Leitton cis vorkommen. (§. 131.) Diese beyden Töne findet man aber in einer ächt (rein beygehaltenen) dorischen Melo- die niemals. Eben so würde in unserm E moll, außer dem oft vorkommenden Leitton dis, auch fis vorgezeichnet seyn, welche beyde Töne man aber in einer wirklich phrygischen Melodie vergebens suchen wird; denn darin kann nur d und f vorkommen. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf die noch übrigen alten Tonarten machen. Diejenigen Töne, wodurch sich die Tonarten der Al- ten von den ihnen ähnlich zu seyn scheinenden neuern Tonarten unterscheiden, habe ich unter den Notenzeilen noch besonders durch Buchstaben angedeutet. Uebrigens wird man bemerken, daß in jeder von diesen sechs Tonarten die bey- den halben Töne auf andere Stufen fallen, nämlich in der Ionischen auf 3—4 (d. h. auf die dritte und vierte Stufe) und auf 7—8; in der Dorischen auf 2—3 und auf 6—7; in der Phrygischen auf 1—2 und 5—6, in der Ly- dischen auf 4—5 und 7—8 u. s. w. welches bey unsern Dur- und Molltö- nen nicht der Fall ist.

Wer von der authentischen und plagalischen Behandlung dieser Tonarten, von ihrer Modulation, von den Tonschlüssen und Versetzungen &c. derselben näher unterrichtet seyn will, den verweise ich auf die Schriften von Burstert, Forkel, Sur, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Prém, Sulzer, Vog- ler, Walthert u. a. m.

## Z w e y t e r A b s c h n i t t .

### Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

§. 142.

Außer den eigentlichen Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen und Punkten sind bey dem Aufzeichnen eines Tonstückes noch verschle- bene so genannte Nebenzeichen üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen, (Einhalten,) das Ende eines Ton-

Tonstückes u. dgl. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten dieser Nebenzeichen nebst der beygefügten Erklärung.

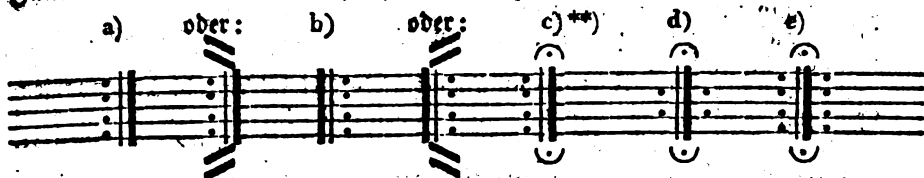
## §. 143.

Der Wiederholungszeichen (Reprisen, Repetitionszeichen,) giebt es zwey, nämlich ein großes und ein kleines.

Das große Wiederholungszeichen wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende, als auch der folgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In so fern kann es das doppelte Wiederholungszeichen heißen, nämlich:




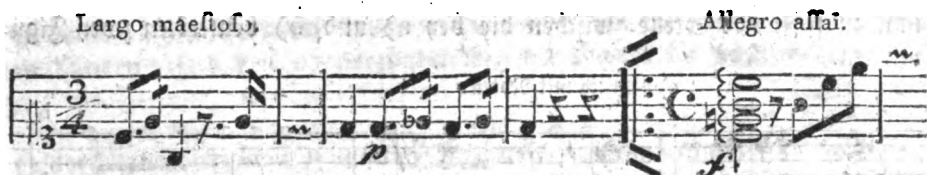
Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a), oder des folgenden b), dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das einfache Wiederholungszeichen.



Die Zeichen bey a) deuten an, daß nur der vorhergehende Theil (nicht auch der folgende) wiederholt werden soll, so wie durch die Figuren bey b) bloß die Wiederholung des folgenden Theiles bestimmt wird. Dieser letztere Fall ereignet sich zuweilen in Sinfonien, Sonaten u. dgl. wenn z. B. vor einem Allegro mit zwey Theilen eine Art von Einleitung enthalten ist, welche nicht mit wiederholt werden soll, wie in diesem Beispiele: Largo

\*) Diese fünf Zeichen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach verschieden.

\*\*) Das Wiederholungszeichen bey c), wodurch zugleich, vermittelt der Bogen mit dem Punkte, der Schluß eines Tonstückes angezeigt wird, ist, genau genommen, auch nur einfach, obgleich die nicht ganz richtige Bezeichnung bey d) und e) in diesem Falle gewöhnlicher von uns weg. Die beiden letztern Zeichen sollten eigentlich nur alsdann gebraucht werden, wenn nach der Reprise noch ein zu wiederholender Theil folgt, nach welchem das Tonstück wieder vom Anfange, oder von einer gewissen andern Stelle bis zum Wiederholungszeichen mit dem  gespielt werden soll. Doch das sind Kleinigkeiten, woben man es nicht so genau zu nehmen pflegt.

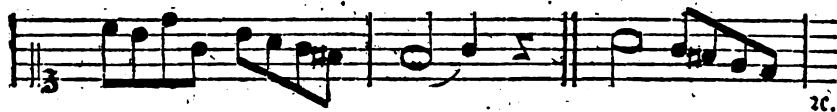


Hier wird also, wenn der erste Theil gespielt worden ist, nur vom Allegro affai, nicht vom Largo an wiederholt, und zwar gemeinlich auch alsdann, wenn das Wiederholungszeichen dabei nicht angemerkt seyn sollte; wie es denn gegenwärtig, besonders in gestochenen Sinfonien u. auch wirklich öfter fehlt, obgleich daraus in gewissen Fällen Unordnung entstehen kann.

Bei dem einfachen Wiederholungszeichen muß man genau darnach sehen, ob die Punkte oder kleinen Querstriche — denn beyde haben eineley Bedeutung — vor oder nach den zwey so genannten Vertikalstrichen || stehen, nämlich so:  $\cdot\cdot||$  oder:  $||\cdot\cdot$ , weil im erstern Falle nur der vorhergehende, im letztern aber bloß der folgende Theil wiederholt werden soll.

Anm. 1. Der Lehrer halte seine Schüler dazu an, daß sie sich gewöhnen, jeden zu wiederholenden Theil sogleich ununterbrochen zweymal zu spielen. Denn erlaubt er ihnen, bey den Reprisen — wie es gewöhnlich geschieht — länger einzuhalten, als es die Geltung der Noten oder Pausen erfordert, so leidet natürlicher Weise der Zusammenhang dabei, und in der Folge, wenn mehrere Personen mit spielen, entstehen daraus noch überdies mancherley Unordnungen.

Anm. 2. Hin und wieder findet man zu Ende, oder auch in der Mitte u. eines Taktes, zwey solche Vertikalstriche || ohne beigefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeinlich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann. 3. B.



Wird ein solches Tonstück von mehreren Personen zugleich gespielt, so pflegt man es, wenn anders nicht das Gegentheil verabredet worden ist, gerade durch, d. h. ohne Wiederholung zu spielen.

§. 144.

Das kleine Wiederholungszeichen wird gebraucht, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zweymal

Für's Klavierschule.



mal

mat zu spielende Stelle zwischen die bey a) und b) bemerkten zwei Figuren ein.

a) nämlich mit Noten:



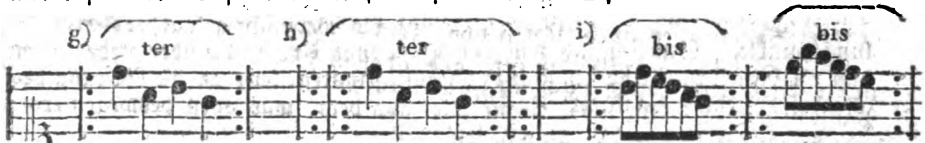
Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außerdem noch *bis* oder *due volte* (zweymal) beizufügen, wie bey d) und e).



Die Wiederholung in der Mitte, oder gar bey dem zweyten, dritten u. Achtel eines Taktes anfangen zu lassen, wie bey f), ist zwar nicht ganz ungewöhnlich; allein der weniger geübte Spieler kann dadurch leicht zu einem Versehen verleitet werden.

Aus diesem Grunde ist es auch nicht rathsam, wie in dem nachstehenden Beispiele g), durch das beigesetzte Wort *ter* (drenmal) anzudeuten, daß eine solche Stelle, oder nur ein einzelner Takt, drenmal gespielt werden soll. Einige verdoppeln in diesem Falle das Wiederholungszeichen, wie bey h).

Auch die unmittelbare Folge zweyer Reprisen i) ist nicht ungewöhnlich, und erfordert ebenfalls die Aufmerksamkeit des Spielers.



#### §. 145.

Das Ruhezeichen (Aufhaltungszeichen) wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich: 1) eine Fermate, d. h. einen Stillstand, ein Verweilen, Einhalten, oder (nach der gemeinen Sprechart) einen Halt anzuzeigen, wie hier:



In



In den Beispielen a) und b) verweilt man bey den mit einem  $\frown$  bezeichneten Noten, und bey c) vorzüglich bey der Pause länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate zu verweilen (einzuhalten) hat, dies läßt sich im Allgemeinen nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jeweiligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen munteren, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate durch willkürliche Zusätze verzerrt wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, bey Noten mit dem Ruhezeichen in langsamer Bewegung ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als es dem Werthe der Note gemäß eigentlich geschehen sollte; folglich bey einem Viertel mit dem  $\frown$  etwa eine halbe Taktnote lang zc. In geschwindem Zeitmaße wäre dieses Verweilen wohl zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von dreien oder viieren abmessen. Bey längern Notengattungen mit einem  $\frown$  bräuhete man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als es die Geltung der Note erfordert. Stößt das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beispiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die Geltung derselben inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. Quantz setzt hierbey die Regel fest, man solle „in allen Tripletten, wie auch im Alabreve, und im Zweyvierteltakte, außer dem Takte, worüber das Ruhezeichen steht, noch einen Takt mehr pausiren.“ (In einigen Fällen möchte dies wohl zu viel seyn.) „Bey dem gemeinen geraden Takte hingegen soll man sich nach den Einschnitten richten, und wenn sie in das Aufheben fallen, noch einen halben Takt, fangen sie aber im Niederschlage an, noch einen Takt mehr pausiren.“ Befehlet auch, Quantz hätte dies zu sehr im Allgemeinen bestimmt, so verdient er doch dessen ungeachtet für diese Bemerkungen Dank. Was steht denn in gewöhnlichen Lehrbüchern viel mehr, als: „Das  $\frown$  zeigt eine Fermate zc. an?“ In der That weniger könnte dem Lernenden darüber nicht gesagt werden.

Bey den Pausen nach einer Fermate, es mag ein  $\frown$  darüber stehen oder nicht, wird gemeinlich auch länger inne gehalten, als es die Geltung der Pause erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden ist, ungefähr beurtheilen.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, diejenigen Stellen zu bezeichnen, wo eine verzerrte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:


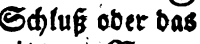


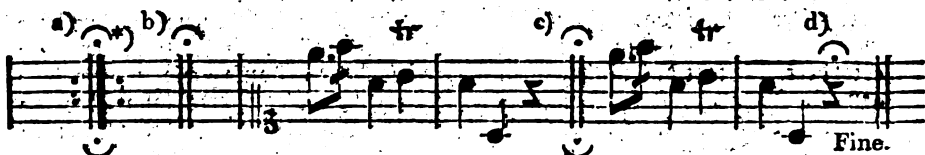
Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem  $\frown$  nach Umständen, d. h. je nachdem die Bewegung langsamer oder geschwin-

schwinder ist x. ungefähr ein Viertel, oder einen halben Takt (im Allegro auch wohl noch länger) über die bestimmte Dauer, und schließt ab dann, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Note, mit einem etwas langen Triller.


So wohl von den Fermaten, als von den Kadenzen wird weiter unten eine ausführliche Abhandlung folgen. Hier lag es bloß darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

## §. 146.

Durch das Schlußzeichen (Sinal- oder Endzeichen)  oder besser  wird — wie man schon aus der Benennung hört — der Schluß oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Aufhalten im Takte angezeigt, z. B.



Die Figur bey a) bezeichnet nicht nur das Ende des Tonstückes, sondern auch eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles; die bey b) und c) aber nicht. Auch die Art, den Schluß wie bey d) anzudeuten, ist nicht ungewöhnlich, ob sich gleich manches dagegen einwenden läßt, wie ich hernach unter 2) 3) und 5) zeigen werde. Oft schließt ein Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Orte nach der letzte ist, sondern etwa in der Mitte x. bey einer mit dem Schlußzeichen bemerkten Stelle; in diesem Falle wird, wenn außer dem vorhergehenden Theile auch der folgende zweymal gespielt werden soll, (wie in den Stücken mit einem Da Capo oder dal Segno,) das oben bey a) enthaltene Zeichen mit Recht gesetzt. Soll aber der folgende Theil nicht wiederholt werden, wie in den meisten Arien u. dgl. so bedient man sich richtiger der Bezeichnung bey c).

In den folgenden drey Beispielen wird mit dem  geschlossen. Jedoch ist der Schluß bey 1) schicklicher über (und unter) bey beiden Vertikalsstrichen, als bey 2) über der Schlußnote angezeigt, besonders wenn etwa das Wort

\*) Einige Kontraktoren setzen das Schlußzeichen mit in die Klasse der nur eben erwähnten Ruhezeichen. Dahin gehört es aber wohl nicht; man müßte denn dabey bloß auf die Aehnlichkeit der Figuren, und nicht auf den ganz verschiedenen Endzweck derselben Rücksicht nehmen. Besser würde freylich ein weniger ähnliches Zeichen, oder die Verdoppelung desselben seyn, weil Ungeübte oft das Eine Zeichen mit dem Andern verwechseln, und da anhalten, wo sie ununterbrochen weiter spielen sollten.

Wort *Fine* nicht unter einer solchen Note steht, wie in dem Beispiele 3); weil nämlich in diesem Falle ein Ungerübter das Schlußzeichen leicht für ein Ruhezeichen ansehen, und nach einem kleinen Einhalten weiter spielen könnte; wie es denn zuweilen auch wohl wirklich geschieht.



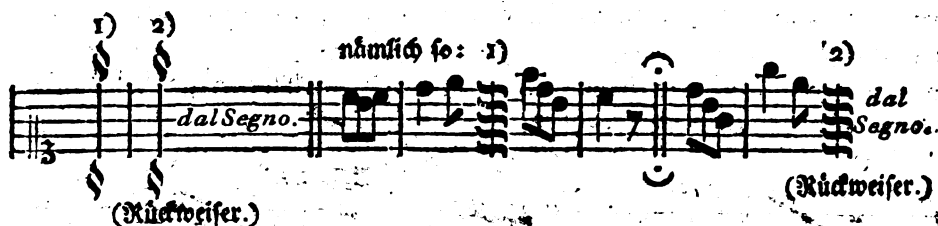
Eben so fällt unter andern auch in Liedern von mehreren Strophen öfter der Schluß nicht auf die letzte Note eines Taktes, wie hier:



In solchen Fällen spielt man die nach dem Schlußzeichen folgenden Noten (aber ebenfalls ohne Aufhalten im Takte) jedesmal mit, und nur erst bey der letzten Strophe wird das Schlußzeichen geltend. Auch hierbei würde, aus dem angeführten Grunde, der Schluß sicherer wie oben bey 1), nämlich über *wey*, nach der Schlußnote *u.* eingerückt, Vertikalstrichen mit dem  $\circ$  angedeutet werden.

§. 147.

Das *Eintrittszeichen* — wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen  $\text{|||||}$   $\text{|||||}$   $\text{|||||}$  wählt — zeigt an, daß der Spieler bey der Note *u.* vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich wird bey einem solchen jedesmaligen ersten Zeichen weder inne gehalten, noch irgend etwas von dem Vorhergegangenen wiederholt. Jedoch hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach so leicht finden, und von demselben *ak* wieder ununterbrochen fort spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, oder in Rondo's u. dgl. auch nur bey dem Ende eines Hauptabschnittes, folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen, (soll nämlich wieder angefangen werden). Gemeinlich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beygefügt, z. B.

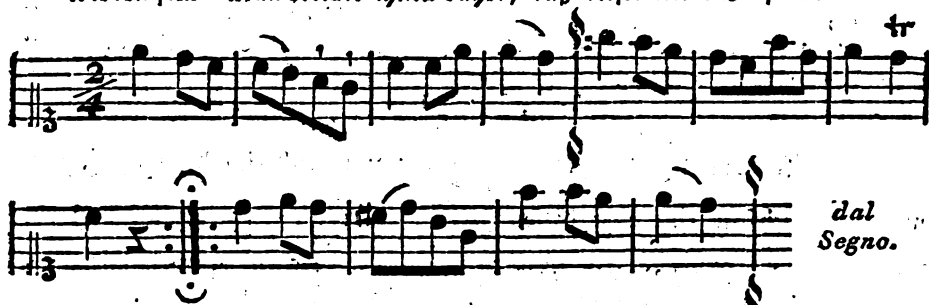


Oder dafür ganz ausgeschrieben:



Das zweyte Zeichen oben bey 2) wird, seinem Zwecke gemäß, der Rückweiser genannt.

Anm. 1. Die Anfänger wollen gewöhnlich, wenn ein Tonstück zwey zu wiederholende Theile hat, wobey am Ende dal Segno steht, entweder den zweyten Theil nur einmal spielen, oder doch bey der Wiederholung dieses Theiles am Ende desselben schließen, da doch in solchen Fällen beydemal wieder bey dem Eintretungszeichen angefangen, und erst bey dem Schluszeichen aufgehört werden soll. Man erkläre ihnen daher, daß dieses kleine Tonstück:



eben so gespielt werden muß, als wenn die vier Takte nach dem Eintretungszeichen am Ende wieder mit geschrieben worden wären, wie hier in der zweyten Zeile.



Hieraus erhellet, daß man sich des Eintretungszeichens und Rückweisers, so wie aller großen und kleinen Wiederholungszeichen, bloß zur Ersparung des Raumes zc. bedient.

Anm. 2. In den jetzt gewöhnlichen Rondo's kommt mehrmals *dal Segno* vor, wie in diesem kurzen Beispiele:



Hier werden die ersten acht Takte gerade durch (ohne Wiederholung) gespielt, alsdann folgen sogleich die vier Takte bey c); nach diesen fängt man bey dem Zeichen b) an. Sind diese vier Takte bis zum  $\frown$  gespielt worden, so folgen unmittelbar darnach die bey d) eintretenden vier Takte, dann wieder die bey dem Zeichen b) bis zum  $\frown$ . Hierauf spielt man bey dem Buchstaben e) weiter, und nun zuletzt wieder die vier Takte bey dem Zeichen b) bis zum  $\frown$ . Von diesem kurzen Beispiele wird man die Anwendung leicht auf ähnliche längere Tonstücke machen können.

§. 148.

Eine Art von Rückweiser ist auch das *Da Capo*, (vom Anfange.) Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was in dieser Rücksicht bey dem *dal Segno* erinnert worden ist. Bloß dies bemerke ich noch dabey, daß gemeinlich nach dem Trio zu einer Menuett die Worte stehen: *Minuetto da Capo*, oder abgekürzt: *Min. D. C.* auch wohl nur: *M. D. C.* Dadurch wird angedeutet, daß die Menuett wieder vom Anfange an, und zwar mit den vorgeschriebenen Wiederholungen, folglich wie zuerst gespielt werden soll, wenn nämlich nicht ausdrücklich *ma senza replica* (aber ohne Wiederholung) dabey steht. So auch nach dem Trio zu einer Polonaise u. dgl.

§. 149.

\*) Die Worte: *lin' (lino) al*  $\frown$  heißen: bis zum  $\frown$  (Schlußzeichen.)



Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Ziffer 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bey der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt statt dessen sogleich den mit der Ziffer 2 bezeichneten Takt, folglich so:



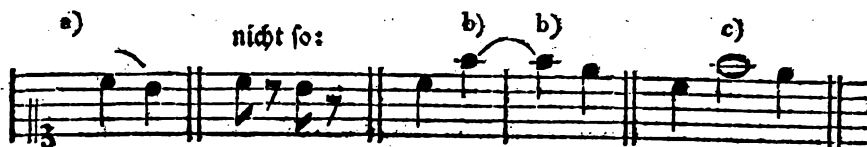
Daß bey der Wiederholung des zweyten Theiles — wenn er nämlich wiederholt werden soll — nach der zweyten Reprise, folglich bey dem mit + bemerkten Takte, wieder angefangen werden muß, versteht sich von selbst. Das nicht ungewöhnliche doppelte Wiederholungszeichen in dem Beispiele b) ist daher in solchen Fällen unrichtig gebraucht; denn die unter der Ziffer 2 enthaltenen Noten sollen nicht mit wiederholt werden. (§. 143.)

§. 150.

Durch den Bogen ohne Punkt: — ober: — wird angedeutet, daß diejenigen Noten, über oder unter welchen er steht, geschleift werden sollen, d. h. jeder Ton muß in diesem Falle völlig so lange ausgehalten werden, als es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert a). Auf diese Art gebraucht nennen Einige den Bogen das Schleifzeichen. Steht ober der Bogen über zwey Noten von gleicher Höhe, wie in dem Beispiele b), so wird der jedesmalige zweyte (gebuubene) Ton nicht aufs neue angegeben, sondern ohne erneuerten Anschlag der Taste ausgehalten. Folglich spielt man die zwey gleich hohen Noten bey b) eben so, als wenn an deren Stelle nur die eine unter c) enthaltene Note stände. Bey diesem letztern Gebrauche pflegt man den Bogen das Bindungszeichen zu nennen.

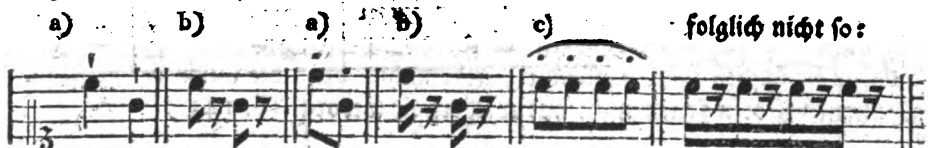
a)

meiniglich über die obere) Notenreihe. Beyde Bezeichnungsarten haben aber mit der obigen einerley Bedeutung. Nur ist es vorzüglich alsdann, wenn bey der Wiederholung mehrere Takte wegb bleiben sollen, nicht rathsam, diese wegzulassenden Takte bloß vermittelt des Bogens allein zu bezeichnen, weil der Spieler bey dem, auch außerdem oft vorkommenden, Bogen sich nicht immer sogleich daran erinnert, daß die darunter stehenden Takte wegb bleiben sollen.




## §. 151.

Wenn hingegen ein kurzer Strich oder Punkt (das Abstoßzeichen) über einer Note steht, so wird der dadurch ange deutete Ton nicht völlig ausgehalten, sondern nur kurz angegeben, oder nach der Kunstsprache abgestoßen. Mithin müssen die Noten in dem Beispiele a) ungefähr so gespielt werden, wie ich dies bey b) vermittelst der Pausen bemerkt habe. Kommt aber zu dem Punkte oder Striche über mehreren nach einander folgenden Noten noch ein Bogen hinzu c), so giebt man jeden Ton mit einem gewissen gelinden Nachdruck an, und hält ihn hernach so lange aus, als es die Geltung der Note andeutet.



Von den in diesen beyden Paragraphen erwähnten Nebenzeichen wird in dem Kapitel vom Vortrage ausführlicher gehandelt werden. Hier mußte ich vorläufig nur ihre Bedeutung erklären.




## §. 152.

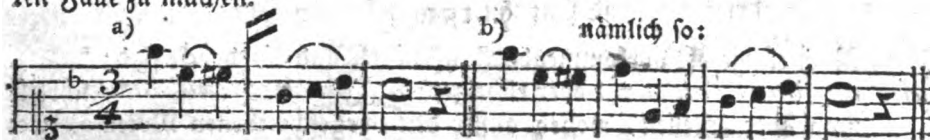
Dieses Zeichen  — welchem auch wohl noch ein NB. oder vide (siehe) beygefügt wird — pflegt man in verschiedenen Gegenden, aber freylich nur nach der gemeinen Sprechart, eine Sahne zu nennen. Es wird das durch auf eine andere Stelle mit dem nämlichen Zeichen hingewiesen.\*) Dieser Fall ereignet sich nicht selten bey geschriebenen Noten, wo aus Versehen des Schreibers etwas weggelassen worden ist. Man sieht also, wo unten oder irgendwo das nämliche Zeichen steht, und spielt folglich die dabey enthaltene, oben in der Zeile weggelassene, Stelle mit, wie ich dies in den Beispielen a) und b) so deutlich, als es hier in der Kürze möglich ist, erläutert habe.

\*) Eine andere und schicklichere Benennung dieses, vielleicht noch in keinem Lehrbuche erwähnten, Zeichens ist mir bis jetzt nicht bekannt. Hinweisungszeichen bringe ich deswegen nicht dafür in Vorschlag, weil auch durch andere Zeichen (§. 147. u. a. m.) auf eine gewisse Stelle verwiesen wird.




be. Auf ähnliche Art wird auch das gedachte Zeichen öfter bey Liedern gebraucht, wenn der Komponist aus deklamatorischen Gründen u. in einer oder der andern Strophe einzelne Takte oder Noten anders gespielt (oder gesungen) haben will, als in der ersten Strophe. Wo alsdann nach der veränderten Stelle oben wieder fort gespielt werden soll, steht bey genauer An-

deutung das vorwärts gefehrte Zeichen , so daß also die oben wegzulassende Stelle zwischen diese beyden Zeichen  und  gewissermaßen eingeschlossen ist. Auch bedienen sich Einige, zur Hinweisung auf eine solche veränderte Stelle, nur eines so genannten Sternchens, nämlich: \*. Die Beispiele hierzu würden zu vielen Raum erfordern. Ueberdies ist auch die Anwendung von den beyden eingerückten Beispielen leicht auf die zuletzt erwähnten Fälle zu machen.



§. 153.

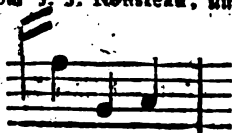
Die Klammer, französisch *Accolade* \*): , mit welcher zwey oder

mehrere über einander stehende Stimmen zu Anfange der Zeilen gleichsam umfaßt werden, deutet an, daß die Noten auf allen denjenigen Zeilen, vor welchen sie steht, oder welche sie umschließt, zugleich gespielt werden sollen. Bey Klaviersachen bezieht sich die Klammer gemeinlich nur auf zwey, und bloß etwa in Klavierauszügen mit einigen hinzu gekommenen Singstimmen u. auf mehrere Linien. Dagegen stehen in Partituren gegenwärtig oft zehn bis zwanzig Stimmen über einander, die zu Anfange der Zeilen mit einer Klammer umgeben sind, und die folglich insgesamt zugleich gespielt, zum Theil aber gesungen werden sollen.

§. 154.

Der Notenzeiger  $\approx$  (*custos*, ital. *mostra*) wird unter andern gebraucht, um dadurch bey dem Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen

\*) Dictionnaire de Musique, par J. J. Rousseau, unter *Accolade* und *Partition*.



Seite die folgende Note im voraus zu bezeichnen. Z. B.



In so fern ist der Nutzen dieses Zeichens freylich nicht groß, wenn man weiter nichts erfährt, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. —

Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man von selbst wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa bey dem Ende einer Seite eben ein Haupttheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts mehr zu folgen scheint. In diesem Falle wäre denn doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß aber noch außerdem ein  $\sim$  in der Musik so viel bedeutet, als in der Sprache ein *u.* oder *u. s. w.* dies wird man wohl schon bemerkt haben.

### §. 155.

Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

*All' unisono*, (*all' un.*) oder richtiger: *all' ottava*, (*all' ott.*) schreibt man über Stellen, woben außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder die höhere c) Oktave mit gespielt werden soll.\*) Die Ziffer 8 nach den zwey, eine Oktave bezeichnenden, Noten bey d) hat dieselbe Bedeutung. Soll man aber nicht oktavenweh, sondern nur alle vorgeschriebene Noten um eine Oktave höher spielen, so wird dies bloß durch eine über die erste Note gesetzte 8 (oder 8va) und durch das bey e) bemerkte Zeichen, oder auch statt dessen durch eine Anzahl nahe neben einander stehender Punkte angedeutet f). (Man sieht, daß in diesem Falle nicht, wie bey d), erst zwey um eine Oktave von einander abstehende Noten vorausgehen.)



\*) Bey genauer Andeutung wird die tiefere Oktave durch *basso*, und die höhere durch *alto* bezeichnet.



*Alternativo* oder *alternamente*, auch *alternativamente*, wechselsweise, eins ums andere; wenn man nämlich z. B. eine Menuett und das darauf folgende Trio, oder die erste und die zweite Menuett wechselsweise spielen soll.

*A piacimento*, oder *a (al) piacere*, nach Willkühr; *a suo piacere*, nach seinem Belieben.

*A tempo*, (a. t.) oder *al rigore di tempo*, (desgl. *a battuta*.) *nel* (anstatt *ne il*) *tempo*, nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, im Zeitmaße.

*Coda*, (ein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

*Come prima*, wie zuerst; *come sopra*, wie oben, oder wie vorher.

*Colla destra*, oder *mano dritta*, (lat. *manu dextra*.) mit der rechten Hand; *colla sinistra*, mit der Linken.

*Colla parte*, mit der Singstimme, wird da gesetzt, wo man nicht strenge nach Takt spielen, sondern dabey auf die Sing- oder Hauptstimme hören und sich nach ihr richten soll.

*Fine, il fine*, lateinisch: *Finis*, (das Ende,) bezeichnet den völligen Schluß eines Tonstückes.

*L'istesso* oder *medesimo tempo*, (auch *moto*.) in eben dem Tempo, oder in der nämlichen Bewegung.

*Loco* oder *luogo*, auch *a suo luogo*, (an seinem Orte,) zeigen an, daß man nicht mehr eine Oktave höher (oder tiefer,) sondern wieder die vorgeschriebenen Töne spielen soll.

*Minore* findet man über einzelnen Theilen u. eines Tonstückes, wobey die Terz klein ist, oder welche aus einem Molltone gehen, und in so fern von dem vorhergegangenen *Maggiore* (dur) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allenfalls entbehrlich.

S'at-

\*) Bloß also deswegen, damit der Spieler nicht so viele Nebenlinien zu übersehen habe, oder zumellen auch aus Mangel an Platz, wenn z. B. in der darüber stehenden Zeile viele tiefe Noten vorkommen u. dgl. bedient man sich dieser Bezeichnungart.

*S'attacca subito*, man fahre geschwind fort, spiele sogleich weiter.

*Segue*, (*figue*) es folgt, z. B. *Segue la seconda parte*, es folgt der zweyte Theil. Auch bedeutet *si segue* zuweilen: man fahre so fort, (wie vorher.)

*Senza replica*, ohne Wiederholung, (gerade durch.)

*Senza tempo*, (l. t.) oder *ad libitum*, (ad lib.) ohne Takt, oder nach Willkühr.

*Simili*, ähnliche, (nämlich Figuren zc. auf ähnliche Art, wie vorher.) Man bedient sich dieses Kunstwortes bey Abkürzungen.

*Si replica*, (*si repl.*) man wiederhole, z. B. *si replica il Minuetto primo*, man wiederhole die erste Menuett; *si replica, se piace, un'altra volta etc.* man wiederhole, wenn es gefällig ist, nochmals zc.

*Si tace*, (lateinisch: *tacet*) man schweigt oder pausirt.

*Si volti*, (l. v.) *volti*, *volti subito*, (v. l.) man wende (das Blatt) geschwind um.

*Tempo primo*, oder *a tempo primo*, im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.

*Verte*, man wende um, (wie *si volti*.)

*Violino*, oder *Flauto*, auch *Violoncello etc.* findet man zuweilen über solchen (gemetniglich durch kleine Noten bezeichneten) Stellen, welche eigentlich nicht für den Klavierspieler, sondern für die genannten Instrumente bestimmt sind. Diese Stellen werden deswegen mit in die Klavierstimme eingetragen, damit man sie in Ermangelung eines Begleiters allenfalls — so gut es gehen will — mit auf dem Klaviere spielen könne. Dagegen pflegt man in Liedern, Klavierauszügen u. dgl. bey Abweichungen durch kleine Noten die für den Klavierspieler, durch gewöhnliche größere Noten aber die für den Sängers bestimmten Stellen anzudeuten.

Verschiedene andere Ausdrücke, die nicht für den Anfänger gehören, werden im Anhang erklärt werden.

## Viertes Kapitel.

### Von der Fingersehung.

#### Erster Abschnitt.

#### Von der Fingersehung überhaupt.

##### §. 156.

**U**nter der Fingersehung (Applikatur) versteht man die Art und Weise, die Finger bey dem Spielen zu gebrauchen. Da sie einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil bey dem Klavierspielen ausmacht, so muß der Lernende gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersehung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten oder ganz unrichtigen Applikatur alles rund und zusammhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß mit einer schlechten Fingersehung ein großer Grad der Fertigkeit entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe dazu erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

##### §. 157.

Die bequemste Fingersehung, oder diejenige, woben die Hände am ruhigsten bleiben, ist überhaupt genommen die beste. Denn jede wirklich gute Regel in Absicht auf die Fingersehung hat hauptsächlich die bequemere Ausführung und nächst dem zugleich den guten Anstand des Spielenden zum Endzwecke. Man irrt also, wenn man die Regeln zur Fingersehung für Dinge hält, wodurch das Klavierspielen erschwert werde. Denn eben um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern, haben Männer, welche im Praktischen selbst viel leisteten, oder denen wenigstens die dabey anzuwendenden Vortheile bekannt waren, gewisse Regeln darüber festgesetzt.

Die erwähnte Bequemlichkeit muß aber nicht bloß in der Einbildung, oder in einer gleichsam verjährten Gewohnheit bestehen. Denn es kann sich jemand auch an eine schlechte Fingersehung gewöhnt haben, und diese nun bequemer finden, als jede bessere. Daß aber hier eigentlich nur von einer wahren, auf die Natur der Sache gegründeten, Bequemlichkeit die Rede ist, braucht kaum erinnert zu werden.

## §. 158.

Wir haben verschiedene Lehrbücher, worin dieser Gegenstand sehr gut abgehandelt worden ist. Darunter gehört des schon mehrmals gedachten Franzosen Couperin 1717. zu Paris herausgegebene: *L'Art de toucher le Clavecin etc.* worin gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward. In Deutschland war Sebastian Bach, der größte Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, einer der ersten, welcher sich bemühet, eine zweckmäßigere Fingersetzung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm sehr vernachlässigten Daumens einzuführen. Diese damals noch wenig bekannte Fingersetzung ist es, welche C. P. E. Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen zum Grunde legte; wodurch er denn auch zur Verbreitung einer bessern und weit bequemern Applikatur unleugbar sehr viel beigetragen hat.\*) Nach ihm schrieb Marpurg zwei kleine Anweisungen: Die Kunst das Clavier zu spielen, und Anleitung zum Clavierspielen 2c. worin über diesen Gegenstand ebenfalls viele gute Bemerkungen enthalten sind. Auch Andere haben in ihren Schriften manches Nützliche darüber gesagt, z. B. Petri in seiner Anleitung zur praktischen Musik; Sander in der kleinen besonders dazu bestimmten Schrift: Anweisung zur Fingersetzung für Clavierspieler u. a. m. Indes ist doch die gute Fingersetzung und besonders der erforderliche Gebrauch des Daumens so allgemein noch nicht, als man erwarten sollte. Ich hoffe daher keine ganz überflüssige Arbeit zu unternehmen, wenn ich mich über diesen, bey dem Klavierspielen äußerst wichtigen, Gegenstand ins besondere etwas ausführlicher verbreite.

## §. 159.

Es giebt Stellen, woben schlechterdings nur Eine gute Fingersetzung möglich ist, da andere hingegen auf verschiedene Art heraus gebracht werden können. Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch von beträchtlicher Größe erfordern, wenn man — ohne das bey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rücksicht zu nehmen — die Applikatur zu einer jeden einzelnen Stelle oder Passage 2c. bestimmen wollte; vorausgesetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den mehrsten Fällen theils das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptsächlich aber die Folge der Töne eine Veränderung in der Applikatur nöthig macht: so hat man bey dem Klavierspielen vorzüglich auf die folgenden Noten zu

\*) Wie denn überhaupt seine Verdienste um die bessere Art das Clavier zu spielen so entschieden sind, daß sie kein Unparteyischer verkennen kann.

sehen, und darnach die Finger zu wählen, weil zu einer und ebenderselben Stelle, aus der erwähnten Ursache, oft eine ganz verschiedene Fingersezung erfordert wird. F

Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, daß nicht leicht zwey Klavierspieler gefunden werden dürften, welche in einem etwas längern Tonstücke durchgängig einerley Applikatur gebrauchen.\*) Beyde können dessen ungeachtet vortreflich spielen, und eine gute Fingersezung haben, weil (wie schon oben erinnert wurde) zu verschiedenen Stellen mehr als Eine brauchbare Applikatur möglich ist. Aus diesem Grunde wird es sehr begreiflich, woher das kommt, daß zuweilen auch große Klavierspieler in Absicht auf die Fingersezung von einander abweichen. Daher darf ich denn wohl ebenfalls nicht hoffen, daß man mir überall bestimmen werde.

§. 160.

In welcher Entfernung u. man vor dem Klaviere sitzen muß, und wie man die Hände bey dem Spielen zu halten hat, dies ist bereits §. 24. und 25. erinnert worden. Man merke jezt noch, daß die Ziffer 1 den Daumen, 2 den nächst liegenden, 3 den mittlern, 4 den darauf folgenden, und 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.\*\*)

§. 161.

Allgemeine Regeln und Grundsätze bey der Fingersezung sind:\*\*\*)

- 1) Man darf den kleinen Finger, vorzüglich aber den Daumen beyder Hände nur alsdann auf eine Obertaste sezen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar

\*) Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur zwey ungefähr gleich gute Klavierspieler die Fingersezung zu irgend einem Tonstücke, besonders aus C dur u. bezeichnen lassen. Ganz gewiß werden sie hin und wieder von einander abweichen, und bey dem Spielen vielleicht noch mehr.

\*\*) Da die Alten den Daumen gar nicht gebrauchten, und ihn folglich auch bey dem Klavierspielen nicht als einen Finger betrachteten, so bezeichneten sie den zweyten, oder den so genannten Zeigefinger durch die Ziffer 1, den mittlern durch 2 u. s. w. Sogar noch neuerlich (1795.) hat ein bekannter Schriftsteller, aber aus einem andern Grunde, den Daumen durch 0, den zweyten Finger hingegen durch 1 u. c. angedeutet. „Diese Art der Bezeichnung (schreibt er) hat vor jener den Vorzug, weil der Daumen, auf dessen geschickten Gebrauch bey einem Laufe sehr viel ankömmt, durch das Zeichen einer Null desto deutlicher in das Auge fällt.“ — Wie unbequem aber im sechzehnten Jahrhunderte die Fingersezung ohne den Gebrauch des Daumens seyn mußte, davon kann man sich schon einigermaßen durch das folgende, aus Ammerbachs Orgel- oder Instrument-Tabulatur entlehnte, Beispiel überzeugen. (Die Ziffer 2 bezeichnet hier den Zeigefinger, welcher den dritten, besonders nach dem b, auf eine sehr ungeschickte Art übersteigt.)

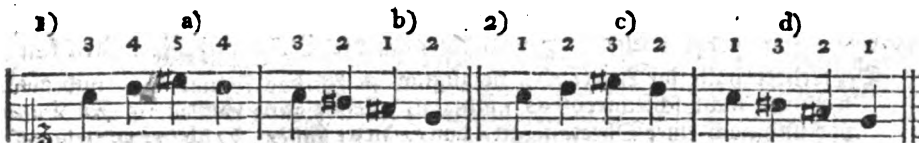
\*) Die Erklärung, und zum Theil auch die Anwendung derselben, nebst einigen zur Verständlichkeit nöthigen Beispielen u. füge ich sogleich bey, um dem Leser das lästige Nachschlagen andermwärts zu ersparen. Die Anwendung auf verschiedene besondere Fälle soll gelegentlich gemacht werden. Was in Absicht auf die Fingersezung bey dieser oder jener Manier zu bemerken ist, das werde ich in dem dazu bestimmten Kapitel erinnern.

Türks Klavierschule.

II

Die neuere Schule fingert sogar 2. und mehrstimmige Stellen auf verschiedene ienachdem das Zeitmaß geschwind oder langsam ist.

gar nicht anders, oder doch nicht so gut heraus zu bringen ist; weil nämlich mit den genannten beyden kürzern Fingern, besonders aber mit dem Daumen, die weiter entfernten Overtasten nicht bequem, ohne eine kleine Bewegung der Hände u. zu erreichen sind. Daher wäre die in dem folgenden ersten Beispiele angezeigte Fingersezung schlecht:



weil man dabey, ohne irgend einen hinlänglichen Grund, die obige Regel zweymal überträte, nämlich bey a) und b). Weit bequemer ist die bey c) und d) bezeichnete Fingersezung.

Bei Sprüngen und weiten Spannungen hingegen kann und muß man nach Umständen so wohl den kleinen Finger, als den Daumen, auf Overtasten setzen e). Ins besondere aber ist dies bey solchen Stellen, wo jeder Ton vermittelst einer Overtaste angegeben werden muß, ganz unvermeidlich, wie in den Beispielen f).



Auch sogar bey bloß stufenweise fortschreitenden (nicht eben springenden) Figuren kann man den höchsten, durch eine Overtaste anzugebenden, Ton mit dem kleinen Finger der rechten Hand g), und den jedesmaligen tiefsten Ton mit dem Daumen greifen h), besonders wenn unmittelbar vorher mehrere Overtasten anzuschlagen sind. In der Linken verhält sich dies umgekehrt, d. h. was von der Rechten im Aufsteigen gilt, das findet in der Linken bey absteigenden Gängen (größtentheils) statt.

g)

Wenn über einstimmigen Stellen hin und wieder zwei Ziffern stehen, so kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingersezung gewählt werden, je nachdem man diese oder jene für seine Hand bequemer findet.

*NB In diesen Beispielen scheint mir die oberste mit einem Stern bezeichnete Fingersezung die weitest die bessere; weil die neue Schule empfiehlt gewöhnlich den Daumen auf eine kurze Taste zu setzen, wenn der kleine Finger schon auf einer ähnlichen liegt, und so umgekehrt: weil es leichter ist und besser aussieht. Überhaupt, wenn man nur die For-*





§. 162.

2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwei Tasten, z. B. c, d u. anschlagen, weil durch das Fortsetzen des Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden, wiewohl nicht völlig passend, Rutschen, Fortrutschen u. nennt) eine kurze Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch einigermaßen getrennt wird, Ueberdies ist auch das erwähnte Fortsetzen an dem geschwinden Spielen hinderlich; denn es erfordert doch einige, wenn auch noch so kurze Zeit, den Finger von einer Taste zur andern zu setzen. Deshalb wäre die vorgeschriebene Fingerfegung in dem nachstehenden Beispiele a) verwerflich.

Wenn aber die Töne gestoßen werden sollen b), oder wenn Pausen zwischen zwei Tönen vorkommen c): so ist dieses Fortsetzen dem richtigen Vortrage nicht entgegen, folglich auch nicht mehr fehlerhaft; ob man es gleich so viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entstehen kann.



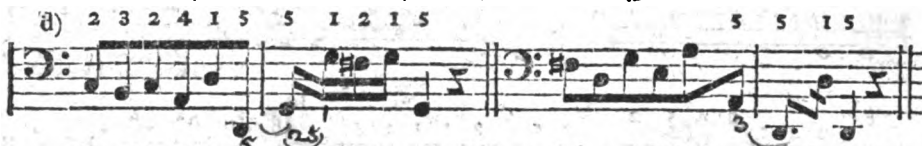
II 2

Auch

\*) Damit man die Striche (!) nicht mit der Ziffer 1 verwechsle, wähle ich zur Bezeichnung der kurz anzugehenden oder zu stoßenden Töne in diesen Beispielen Punkte.

= Nicht gebraucht die Finger auf die kurzen Tasten nicht am Rande, sondern mehr in der Mitte zulegen, so werden manche Stellen leichter für die Hand [zumahl. in Tönen wo fiele # oder b vorgezeichnet sind] und fürs Auge angenehmer, wenn man den kleinen Finger, statt des Zeige- und Goldfingers aufkurset. [quelqu'en disent les talers à persequer]

Auch außerdem läßt sich das Fortsetzen der Finger, besonders in der linken Hand, nicht immer bequem vermeiden. Z. B.



Da hier keine andere, oder wenigstens keine viel bessere Fingersehung, als die bemerkte, möglich ist, so muß man sie schon hingehen lassen.

Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken — wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste unten liegende gesetzt wird — nennt man: abgleiten. Z. B.



Dieses Abgleiten findet nicht nur bey dem Stoßen, sondern auch bey dem Schleifen der Töne statt.

#### §. 163.

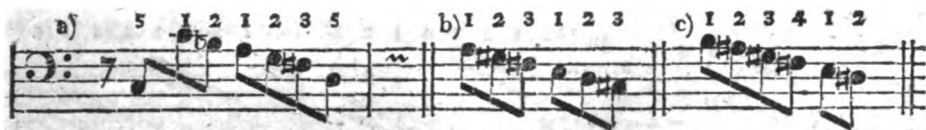
3) Wenn in der rechten Hand bey aufwärts fortschreitenden Stellen die Finger nicht zureichen, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweiten a), dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man steckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählich unter die längern Finger, und läßt ihn gleichsam unvermerkt darunter hinkriechen. Dieses sehr gewöhnliche Hülfsmittel, vermittelt dessen der Klavierspieler sich auch bey Läufem durch mehrere Oktaven hindurch eine hinlängliche Anzahl Finger verschaffen kann, nennt man mit Einem Worte: untersetzen.



In der linken Hand setzt man bey absteigenden Stellen unter, z. B.

a) Um die Nothwendigkeit des Abgleitens zeigen zu können, mußte ich hier eine Manier einmischen; denn gegen die Beispiele f) und g) könnte noch manches eingewandt werden.

f) Die neuere Schule ist nicht dieser Meinung und würde deswegen die Stellen wie unten bezeichnet fingern lehren.



Das Untersezen nach dem fünften Finger ist in beyden Händen unbequem oder wenigstens unsicher u. und also nicht erlaubt.

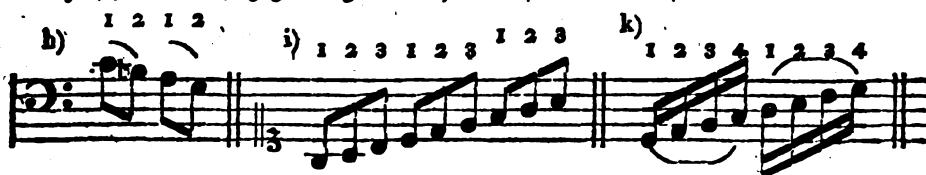
Auch bey Sprüngen wird das Untersezen öfter nothwendig, ob es gleich dabey meistens etwas unbequemer ist, und daher viele Übung erfordert, s. B.



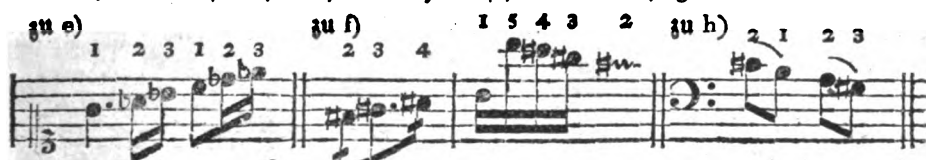
Anm. 1. Wenn man willkührlich hier oder da untersezen kann, so geschieht es am füglichsten nach einer etwas längern Note; daher ist in den nachstehenden Beyspielen e) f) und g) die über den Noten bemerkte Fingersezung weit besser, als die unter den Noten angezeigte Applikatur.



Außerdem sezt man bey zwey: h) drey: i) und viergliedrigen k), besonders zu schleifenden, Figuren gern mit jeder ersten Note derselben unter.



Daß aber das Untersezen nach einer längern, und bey einer guten Note nicht überall statt findet, dies erhellet schon aus den folgenden Stellen.



AB Diese Stelle würde ich wi unter den Noten bezeichnet fühlen zu i)  
Da di neuere Schulle so gewöhnlich [ob schon nicht ohne Ausnahme] zum Seret  
macht im gebundenen Stile, die singenden Stellen zu vereinigen, was der Ko-  
pist der Stecher von einander absezt: also bei Triolen oder Figuren  
von 4 Noten, di letzte an di erste zu ziehen.

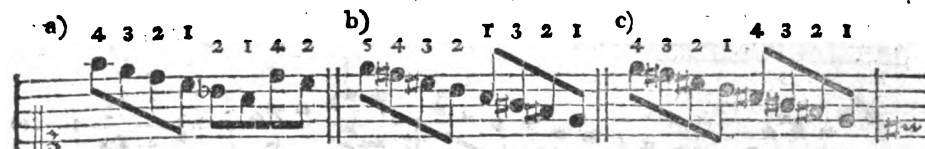


Ann. 2. Das Untersezen, welches einen sehr wesentlichen Nutzen bey der Fingersetzung hat, muß so lange geübt werden, bis man dieses Hülfsmittel auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bey Sprängen, nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen; die Taste, auf welcher man den Daumen einsetzt, darf keinen stärkern Anschlag bekommen, als die übrigen Tasten u. dgl. kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler dieses Hülfsmittel angewandt hat. Am leichtesten läßt sich das Untersezen wohl nach einer Obertaste, z. B. nach *as* u. anfangs nach dem zweyten *l)*, alsdann nach dem dritten *m)*, und zuletzt nach dem vierten *n)* Finger lernen. Nur gewöhne man sich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht so lange, bis er nöthig ist, über oder auf der vorigen Taste zu lassen. Zur fernern Uebung kann man Stellen, wie die bey *o)* und *p)*, mit der angezeigten Fingersetzung spielen, ob sie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.



## §. 164.

4) Reichen in der rechten Hand bey abwärts fortschreitenden Stellen die Finger nicht zu, so setzt man den zweyten *a)*, dritten *b)* oder vierten *c)*, wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen. Z. B.



In der linken Hand ist dies bey aufwärts fortschreitenden Stellen der Fall:



Dies

Dieses Hülfsmittel heißt in der Kunstsprache: überschlagen; sel-  
ner, wiewohl nicht ganz ungewöhnlich, sagt man: übersetzen.

Das Uberschlagen mit dem fünften Finger ist unsicher u. folglich nicht  
erlaubt. Vorzüglich aber kann, meines Erachtens, dieses Uberschlagen  
(oder Einsetzen) alsdann nicht statt finden, wenn nach dem Daumen auf ei-  
ner Obertaste der kleine Finger auf eine unten liegende zu stehen käme, wie  
in dem folgenden Beispiele d); obgleich Milchmeyer diese Fingersezung  
ausdrücklich vorgeschrieben hat. (Die wahre Art das Pianoforte zu spie-  
len, S. 67.) Noch eher wäre vielleicht der umgekehrte Fall zu entschuldi-  
gen e); wiewohl ich auch dazu nicht rathen würde.



Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über  
den Daumen, weil dieser der kürzeste Finger ist, über welchen also die drey  
längern am bequemsten gesetzt werden können. Doch kann man in gewissen  
Fällen zur Noth auch den dritten über den vierten f), den vierten über den  
fünftens g), ja sogar den dritten über den kleinen Finger setzen h). Nur  
findet dieses Uberschlagen alsdann nicht statt, wenn man mit dem kürzern  
Finger unmittelbar vorher eine Obertaste anzuschlagen hatte. Daher wä-  
ren beyde Fingersezungen in dem Beispiele i) sehr schlecht.

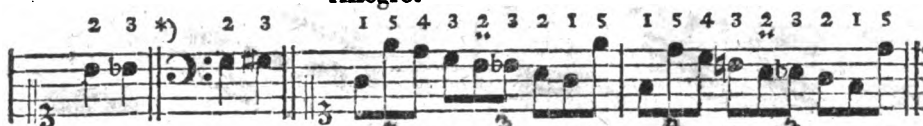


besser so  
für lange  
Finger

Im äußersten Nothfalle setzt man auch wohl einmal den dritten Finger  
über den zweyten, wenn der letztere eine Untertaste, der längere dritte aber  
eine oben liegende anzuschlagen hat, wie in den folgenden Beispielen.

Alle-  
Diese Stellen würde ich so fingern wie ich sie unter den Noten bezeichnet hat.  
Das i) auf diese Art gewiss natürlicher und leichter zu spielen ist.

## Allegro.



Daß man keinen kürzern Finger über einen längern, z. B. den Daumen über den zweiten, oder diesen über den dritten u. setzen darf, läßt sich leicht begreifen. — Uebrigens muß man nicht nur bey stufenweise fortschreitenden Stellen, sondern auch oft bey Sprüngen überschlagen. Z. B.



Das Überschlagen, welches gemeinlich weniger Uebung erfordert, als das Untersetzen, lernt man am leichtesten bey einer Obertaste a) b) c). Ich beziehe mich deshalb auf die zweite Anmerkung zu dem vorhergehenden Paragraphen. Auch gilt das, was S. 157. wegen des bequemern Untersetzens nach einer längern Note u. erinnert wurde, ebenfalls von dem Überschlagen. Folglich würde die hier bey d) angezeigte Fingersezung besser seyn, als die bey e).



§. 165.

besser 3 2 1 für lange Finger.

5) Den Daumen setzt man gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Obertaste ein.



Eine Ausnahme hiervon machen die folgenden und ähnliche Stellen:



\*) Das Überschlagen des dritten Fingers über den zweiten wird zwar in den meisten Anweisungen als fehlerhaft verboten, und ich stimme in dieses Verbot, überhaupt genommen, eben falls. Abi neuere Schulle würde die von mir unter den Noten angezeigte Fingersezung fürdienen, wozu auch um die separaten kleinen triller über b, c, d, e zu vermeiden.



wo man in den Beispielen a) den Daumen nicht bequem unmittelbar vor, und bey b), der Folge wegen, nicht gleich nach der Obertaste gebrauchen kann.

Der Lehrer halte die Lernenden, vorzüglich im Anfange, und zwar auch alsdann, wenn es nicht schlechterdings nöthig ist, fleißig zum Gebrauche des Daumens vor und nach einer Obertaste an, damit dieser Finger durch öftere Übung nach und nach geschickt, und gleichsam thätig werde. (S. 171.)

§. 166.

6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, wenn die Fortschreitung stufenweise geschieht, wie hier bey a).\*) In den Beispielen b) ist gegen diese Regel gefehlt.



Wollte man willkührlich bald diesen bald jenen Finger übergehen oder ungebraucht lassen, so würde es, außer andern daraus entstehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weise auch bey kurzen Tonreihen sehr oft an Fingern fehlen. Hauptsächlich deswegen hat man die obige Regel festgesetzt; wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen würde, so läßt man einen c) oder auch mehrere d) Finger ungebraucht.



In der Kunstsprache sagt man gewöhnlich: einen Finger auslassen; vielleicht besser: ihn übergehen oder ungebraucht lassen.

So

sals mit ein; indeß würde ich die erwähnte Fingersetzung im äußersten Nothfalle — wovon hier nur die Rede ist — auf die bemerzte Art schon einmal hingehen lassen.

\*) Ob die Töne unabhängig sind, wie c, d re. oder durch Versetzungszeichen angedeutet werden, wie cis, d re. das verändert hierin nichts; denn die Fortschreitung von *h* zu *gis* geschieht eben so wohl stufenweise, als die von *f* zu *g* u. dgl.

Türk's Klavierschule.

¶

Für die Weise war es ohnmöglich in der Folge dieser Stelle zu irren; nur werden zu dieser Applikatur etwas lange Finger erfordert.

So nöthig es ist, bey verschiedenen Stellen, besonders vor gewissen Manieren u. dgl. einen der Reihe nach folgenden Finger ungebraucht zu lassen, so fehlerhaft wird dies alsdann, wenn es bloß aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geschieht. Man sieht zuweilen Klavierspieler, welche z. B. den zweiten Finger fast nie gebrauchen, sondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen sollte. — Daß dadurch, außer manchen andern nachtheiligen Folgen, der Vortrag nicht gewinnen kann, ist leicht einzusehen.

## §. 167.

7) Man kann und muß sehr oft, (gegen die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Uberschlagen und Untersetzen nicht statt findet, einen Finger außer der Reihe einsetzen, um dadurch die folgenden Töne bequemer heraus bringen zu können, z. B. —



Dieses so genannte Einsetzen muß man mit dem oben erwähnten Untersetzen oder Uberschlagen nicht verwechseln. Denn bey dem Einsetzen wird der Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder unter noch über, sondern neben einen andern gesetzt, und vorher — so viel es sich ohne Verdrehen der Hände thun läßt — schon dicht an denselben gezogen, damit man kein Absetzen bemerke. Daß dieses Hülfsmittel, sich in der Geschwindigkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen, zu rechter Zeit angewandt, bey sehr vielen Stellen von großem Nutzen ist, dies erhellet unter andern aus den obigen

Fangenelmer's Aufs. -

Abf. zum Vortrag -





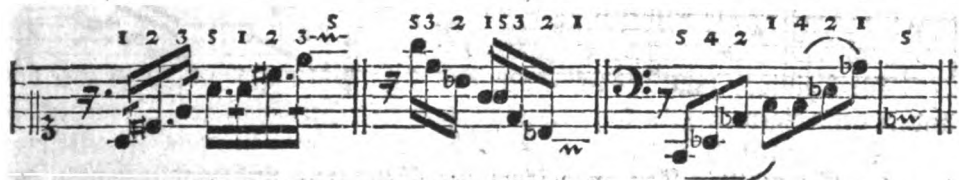
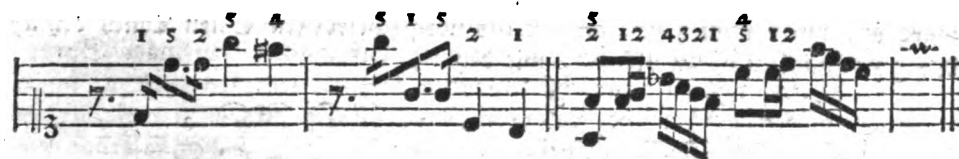


**Allegro di molto. Moderato.**



Weil dieses Abwechseln eine ziemliche Schnellkraft erfordert, damit man jeden Ton deutlich von dem andern abgefordert höre, so ist der kleine Finger, seiner Schwäche wegen, hierzu nicht gut zu gebrauchen; ob er gleich in gewissen Fällen nicht füglich davon ausgeschlossen werden kann.

Auch wenn Ein Ton nur zweimal unmittelbar nach einander vorkommt, wird öfter das Einsetzen eines andern Fingers nothwendig, oder ist wenigstens vorteilhafter, als der nochmalige Gebrauch des nämlichen Fingers. Z. B.



## §. 170.

10) Zuweilen erfordert es die Folge, bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone, anstatt des zuerst gebrauchten Fingers einen andern auf die nämliche Taste einzusetzen, wie in den folgenden Beyspielen.



Hierzu ist jeder Finger brauchbar; nur darf bey diesem so genannten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. Man muß daher den anfangs gebrauchten Finger so lange stehen lassen, bis der, welcher ihn ablösen soll, schon völlig eingesetzt ist, oder auf der Taste steht; denn ganz unrichtig wäre es, wenn man z. B. anstatt des vorgeschriebenen Einen Tones bey a) das g zweymal zu hören bekäme, wie bey b).



Solnüglich übrigens das Ablösen, oder das Einsetzen eines andern Fingers (ohne erneuerten Anschlag der Taste) bey gewissen Stellen ist, so fehlerhaft kann es werden, wenn man zu oft und ohne hinlängliche Gründe dazu Gebrauch davon macht, wie in dem obigen Beispiele c).

## §. 171.

Noch einige, zum Theil sehr gewöhnliche, Fehler gegen die eine oder die andere der obigen Regeln kann ich nicht ganz mit Stillschweigen übergehen.

Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen bey dem Klavierspielen ist, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehedem; aber doch noch nicht oft und allgemein genug. Besonders vernachlässigen bejahrte, oder an die ältere Fingersetzung gewöhnte, Klavierspieler diesen, in den gegenwärtigen Tonstücken, ganz unentbehrlichen Finger. Ich halte es daher für nöthig, den Gebrauch des so überaus notwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlichst zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beyden seyn sollte, statt des Daumens den kleinen Finger müßig lassen. Denn nach dem Daumen kann man im erforderlichen Falle überschlagen, und hat gleichsam noch einen Rückenhalt; da

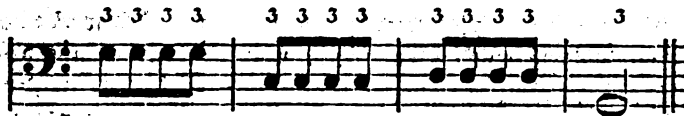
\*) Dieses Einsetzen eines andern Fingers auf derselben Taste werde ich allemal durch einen Vogel über zwei neben einander stehenden Ziffern bezeichnen, z. B. 14 u.

NB. Wie kommt es dass Herr Türk [hier in Beispielen gewöhnlich nicht karge Schriftsteller, son dieser unumgänglichen nöthwendigsten aller Fingersetzungen Fingerge-  
bundenen Stille und langsamen Zeit mår] so ausserst wenige Exempel gibt?

hingegen das Untersehn nach dem kleinen Finger nie, und das Ueberflagen nur bey gewissen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt ist. (§. 164.) Hat man nun nicht weit genug voraus gesehen, und den kleinen Finger etwa zur Unzeit gebraucht, so ist es hernach nicht möglich, ohne Fehler weiter zu spielen. — Doch man sieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den Gebrauch des kleinen Fingers widerrathen, sondern nur vor dem Mißbrauche desselben warnen will.

Ganz fehlerhaft ist die Gewohnheit einiger Anfänger, welche auf Eine Taste zugleich — folglich nicht nach einander, wie bey dem Abfließen — zwey Finger setzen, und sie auch beyde, bis nach verflorener Dauer des vorgeschriebenen Tones, stehen lassen. Wahrscheinlich verleitet sie die Schwäche ihrer Finger zu dieser fehlerhaften Applikatur. So viele Kräfte erfordert aber das Klavier wohl schwerlich, daß nicht sogar ein Kind von acht Jahren einzelne Tasten mit Einem Finger sollte niederdrücken können, das Instrument müßte denn ungewöhnlich hart zu spielen, oder vielmehr zu schlagen seyn. In diesem Falle hätte der Lehrer für ein andern Klavier zu sorgen; denn jene Fingersetzung, die von sehr nachtheiligen Folgen seyn würde, darf er schlechterdings nicht verstaten.

Eben so fehlerhaft ist die Gewohnheit derer, welche — besonders in der linken Hand — beynahe alles mit Einem Finger spielen, z. B.



So unglaublich es Manchem scheinen mag, daß jemand sich an eine solche Fingersehung gewöhnen könne, so gewiß ist sie mir mehrmals vorgekommen. Das Fehlerhafte derselben zu zeigen, halte ich für überflüssig.

Noch andere Klavierspieler vermeiden es so viel als möglich, den vierten Finger auf eine Obertaste zu setzen. Das heißt aber die Bequemlichkeit zu weit treiben. Vielmehr muß dieser Finger, der nächst dem kleinen gewöhnlich der schwächste ist, so lange geübt werden, bis er dadurch nach und nach die erforderliche Stärke bekommt. Man lasse daher die Lernenden oft aus Tönen mit drey bis vier Versetzungszeichen spielen, damit sie den erwähnten Finger gehörig üben müssen, und zugleich einsehen lernen, wie nöthig man ihn oft zum Anschlagen der Obertasten gebraucht.

Auch pflegen Viele zu den vorgeschriebenen Tönen im Basse noch die Oktave zu greifen. Da aber diese Verdoppelungen, außer andern daraus entstehenden Fehlern, auf die Fingersehung in der linken Hand einen sehr nachtheiligen

ligen Einfluß haben, so darf man dem Lernenden solche, von dem Komponisten nicht verlangte, folglich schon an-sich zweckwidrige, Verdoppelungen durchaus nicht erlauben.

Im übrigen setze ich voraus, daß der Lehrer den bereits in der Einleitung S. 24. gegebenen Wink befolgen, und für Kinder mit kleinen Händen nicht Tonstücke wählen werde, welche sehr große Spannungen erfordern, und worin zu häufige Sprünge vorkommen. Denn weit zu spannende Doppel- und mehrstimmige Griffe würden Kinder entweder gar nicht, oder doch nur sehr mühsam und mit Verdrehen der Hände, heraus bringen. Rathfamer wäre es daher wohl, man ver-kattete ihnen bey solchen untermischten Griffen, in der rechten Hand etwa den jedesmaligen tiefsten, in der Linken aber den höchsten Ton wegzulassen. Auch habe ich bey der Lehre von den Doppelgriffen x. gelegentlich erinnert, welche Fingersetzung für kleine Hände die bequemste und zulässigste ist. Bey allzu vielen Sprün-gen würden Kinder nicht mit der erforderlichen Ruhe der Hände spielen können, und sich dadurch leicht eine schlechte (hackende) Spielart angewöhnen.

#### §. 172.

Die §. 161 — 170. vorausgeschickten zehn Regeln x. machen gleichsam die Grundlage zu einer guten Fingersetzung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht bloß das Gedächtniß, sondern hauptsächlich den Verstand beschäftigen, werden aus diesen allgemeinen Grundsätzen die besondern Regeln der Fingersetzung bey gewissen übergangenen ein- und zwey- und mehrstimmigen Stellen entweder selbst ableiten, oder doch leicht fassen können. Ich werde daher nur die merkwürdigsten Fälle jeder Art anzeigen, und sie mit den nöthigsten Anmerkungen begleiten; da es ohnedies nicht rathsam ist, dem Lernenden alles vorzusagen, und ihm dadurch die Gelegenheit zu eigener Anwendung dieser oder jener Regel zu entziehen.

### Z w e y t e r   A b s c h n i t t .

Von der Fingersetzung bey einstimmigen stufenweise fortschreitenden Stellen, (Gängen.)

#### §. 173.

**B**ey den in der Ueberschrift angezeigten Stellen hat man vorzüglich die §. 161. — 166. enthaltenen sechs allgemeinen Regeln anzuwenden. Am besten läßt sich die Anwendung derselben bey der diatonischen Tonleiter aller Dur,

Dur- und Molltöne zeigen; ich lege sie daher zu diesem Endzwecke in dem gegenwärtigen Abschnitte zum Grunde, und füge nur hin und wieder eine oder die andere Anmerkung darüber hinzu. Nach den eingerückten kurzen Beispielen wird man auch zu jeder, bis auf zwey und mehrere Oktaven verlängerten, Tonleiter die Fingersetzung leicht finden, folglich am gehörigen Orte untersehen und überschlagen können; denn man befolgt dabei dieselben Regeln.

Wenn es, der vorhergehenden Stellen wegen, nicht möglich ist, bey dem jedesmaligen ersten oder Haupttone einer Tonleiter mit dem vorgeschriebenen Finger anzufangen, so versteht es sich von selbst, daß man eine den Umständen angemessene Abänderung in der Fingersetzung vornehmen kann und muß. Denn es folgt nicht, wenn z. B. über dem c die Ziffer 1 steht, daß man nun in jedem möglichen Falle gerade den ersten, und keinen andern Finger, zu diesem c gebrauchen könne. Man muß nur die oben erwähnten Regeln richtig anwenden; und dies kann vorzüglich in den Tönen, welche keine oder nur wenige Versetzungszeichen haben, auf verschiedene Art geschehen. Um diese Verschiedenheit einigermaßen zu zeigen, setze ich über einige der nachstehenden Tonleitern zwey oder drey Ziffern. Doch halte ich die zunächst über oder unter den Noten bezeichnete Fingersetzung im Ganzen genommen für die beste, obgleich in besondern Fällen auch die übrigen gut und zweckmäßig seyn können.

§. 174.

Die Tonleiter von C dur im Auf- und Absteigen: F

Außer diesen drey Applikaturen für beyde Hände wären noch mehrere anwendbar. So könnte man z. B. (der S. 157. enthaltenen ersten Anmerkung gemäß) in der rechten Hand bey aufwärts fortschreitenden dreigliedrigen Figuren den Daumen jedesmal nach dem dritten, bey viergliedrigen aber nach dem vierten Finger untersetzen u. dgl. Die Applikatur bey c), wo der dritte Finger über den

\*) Zur Ersparung des Raumes bezeichne ich durch die Ziffern über den Noten die Fingersetzung für die rechte, und vermittelst der Ziffern unter den Noten die Applikatur für die linke Hand. Es versteht sich aber, daß man die Tonleitern für die Linke eine oder zwey Oktaven tiefer spielt.

Türks Klavierschule.

¶

*Für Lehrer von den Tonleitern hier, scheint mir wieder systematisch noch einfacher genug. Die neuere Schule hat hierin unaußsprechliche Vorzüge vor der Bathischen.*

den vierten gesetzt wird, erfordert viele Uebung, um alles Absetzen u. zu vermeiden. Ich will diese, in Bachs Versuch u. S. 21. für brauchbar erklärte, Applikatur nicht geradezu verwerfen, ob ich sie gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde.\*) Friedemann Bach, (ehedem in Halle,) unstreitig einer der größten und gründlichsten Orgelspieler, die damals in Deutschland lebten, soll mit diesen beyden Fingern gewisse Läufer nicht nur vollkommen rund, sondern dabey auch mit einer erstaunenswürdigen Fertigkeit heraus gebracht haben. Von einem Friedemann Bach läßt sich dieses gar wohl denken; zumal da auch der Bau seiner Hände und Finger manche Eigenheiten gehabt haben soll. F

Die mehrmals abwechselnde Folge des ersten und zweyten Fingers, wie bey c), ist in der rechten Hand nur bey ab- und in der linken bloß bey aufsteigenden Gängen, folglich bey dem Ueberschlagen gewöhnlich. Doch kann es in einzelnen Fällen auch nothwendig werden, den Daumen mehr als einmal nach dem zweyten Finger unterzusetzen. (Anm. zu §. 177.) Nur würde ich dies ohne Noth nicht thun.

Ich muß hier ein- für allemal erinnern, daß es alsdann unnöthig ist, auf der siebenten oder achten Stufe des Haupttones wieder unterzusetzen, wenn ein Läufer in der rechten Hand aufwärts nur aus Einer Oktave besteht, es mögen nun Pausen d) oder tiefere Töne e) folgen.



Eine Ausnahme hiervon machen Fis und Cis moll, Des (oder Cis) und Fis dur; worin das Untersetzen auf der siebenten oder achten Stufe auch in dem Umfange einer Oktave erfordert wird f), wenn man nicht den vierten Finger über den fünften setzen g), oder mit dem Fegtern eine Obertaste anschlagen will h). *aber warum sollte man das nicht?*



Was bey f) g) und h) von Fis moll u. a. m. gesagt wurde, das gilt bey abwärts fort schreitenden Gängen für die linke Hand von Es und B moll, z. B.

i)

\*) Wahrscheinlich rührt diese Applikatur noch aus den Zeiten her, wo der Daumen wenig oder gar nicht gebraucht wurde. (S. 153.) Setzte man den dritten Finger bey den so genannten guten Noten über den vierten, wie auf der vorhergehenden Seite bey c): so würde der Vortrag, meines Erachtens, weniger darunter leiden, als wenn man den dritten Finger bey den schlechten Noten überschläge.

Faber was hatte denn F. B. für andern Zufall, daß dasselbe auf eine leichtere Art bewirken?



# Von einstimmigen stufenweise fortschreitenden Gängen. 171

i)  $\begin{matrix} 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 \end{matrix}$  k)  $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 \end{matrix}$  l)  $\begin{matrix} 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 1 \end{matrix}$

*Die letzte ist die natürliche reguläre Tonleiter in D. moll.*

*Ces messieurs cherchent quelquefois Média quatorze heures*

§. 175.

## Die Tonleiter von A moll: \*)

(S. 170.)

a)  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$

b)  $\begin{matrix} 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 4 \end{matrix}$

Auch in dieser Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle selbst auffuchen kann. Von der, über den Noten angezeigten, Applikatur bey b), wo der Daumen auf d eingesetzt wird, schreibt zwar Bach, (S. 22.) er habe sie „mehr zur Warnung, als zur Nachahmung angeführt;“ allein ich halte diese Applikatur dessen ungeachtet für brauchbar. Denn ob man gleich den Daumen allerdings gern unmittelbar vor oder nach einer Obertaste, folglich in der Tonleiter von A moll erst auf der Taste e einsetzt: so ist doch dies nicht in jedem Falle schlechterdings nothwendig. Vielmehr könnte ich eine Menge Beispiele aufstellen, worin die Fingersehung bey b) der bey a) sogar vorzuziehen wäre. F

## G dur:

§. 176.

c)  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 1 \end{matrix}$

d)  $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 4 & 3 & 2 & 1 & 2 & 3 & 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \end{matrix}$

e)  $\begin{matrix} 4 & 3 & 2 & 1 & 4 & 3 & 2 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$

§. 2

Hiers

\*) Ich lege hier und in allen übrigen Modistiken diejenige aufsteigende Tonleiter zum Grunde, welche in Klaviersachen — wenigstens wenn die Bewegung geschwind ist — von den meisten Tonsetzern gebraucht wird, ohne mich auf die Untersuchung einzulassen, ob die Fortschreitung durch die große Sexte und Septime recht ist, oder nicht. Man kann hierüber den 13ten Paragraphen nachlesen.

Es ist neuerlich durch Hrn. Rührm. mit Hrn. Türk. Folgerungen über die, auch ebenfalls  
 die jene von Bach mehr zur Warnung als zur Nachahmung angeführte, als die ein-  
 zige reguläre, und setzt die Bachische in die Klasse der irregulären.

Hierbey ist bloß zu bemerken, daß man allenfalls auch in den Tonleitern mit einem, oder nur mit wenigen Versetzungszeichen in beiden Händen den dritten Finger über den vierten, und den zweyten über den Daumen setzt, wie bey c) im ersten und dritten Takte. Ueber beyde Applikaturen habe ich mich bereits §. 174. erklärt. Das Ueberschlagen mit dem dritten Finger über den vierten findet unter andern auch alsdann nicht statt, wenn der Letztere auf eine Obertaste zu stehen käme. (§. 164. i.)

E moll:

§. 177.

Handwritten musical notation for E moll, §. 177. The notation includes fingerings (1-5) and slurs. To the right, there is a handwritten note: "Im Absteigen ist die Regel, daß man den vierten Finger über den dritten setzt." Below the staff, there are two rows of fingerings: 5 4 3 2 1 3 2 and 1 4 3 2 1 2 3 4.

Die Fingersezung bey b) soll, nach Bachs Behauptung, nicht anzurathen seyn. „E moll,“ (schreibt er S. 23.) hat im Aufsteigen nur eine einzige gute Applikatur ic. nämlich die hier bey a), und warnt vor dem Einfügen des Daumens nach b). Indessen giebt es doch verschiedene Fälle, wo die Fingersezung bey b) gut zu gebrauchen ist, und jene unbequemere bey c), wenn man-s nun einmal mit dem vierten Finger gegriffen hat, zur Noth schon hingehen kann, i. B. F

Handwritten musical notation for E moll, §. 177. The notation includes fingerings (1-5) and slurs. Below the staff, there are two rows of fingerings: 1 2 3 4 1 2 3 4 5 3 2 1 and 4 3 2 1 3 4 1 2 3 4.

D dur:

§. 178.

Handwritten musical notation for D dur, §. 178. The notation includes fingerings (1-5) and slurs. Below the staff, there are two rows of fingerings: 2 1 3 4 1 2 3 4 and 1 2 3 4 5 4 3 2.

H moll:

\*) Den Daumen erst auf der Quinte vom Haupttone, und nicht gleich nach der Obertaste (hs) einzusetzen, würde ich nur in den folgenden und ähnlichen Fällen anrathen.

Handwritten musical notation for H moll. The notation includes fingerings (1-5) and slurs. Below the staff, there are two rows of fingerings: 1 2 3 4 1 2 3 4 5 1 5 4 3 2 1 3 and 2 1 2 3 4 1 2 3 4 5 1.

So auch, unter veränderten Umständen, in A dur, E dur, C moll und G moll.

F Anstatt aller fernern Anmerkungen wozu Bach's Behauptungen, und H. Turck's Noten Anlass geben könnten, will ich hier das System der neuern Schule beilegen welches mir das Beste und Fasslichste scheint. Daß über Tonleitern existirt, praxis, Wipfens!

# Von einstimmigen stufenweise fortschreitenden Gängen. 173

**H moll:**

2 1 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1

a) 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

b) 5 4 3 1 4 3 2 1 3 2 1 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Man hüte sich hierbei, in der rechten Hand beim Aufsteigen der Tonleiter den Daumen nach der Overtaste (cis) einzusetzen, weil die Folge der Töne diese §. 165. empfohlne Fingersehung bey der Tonleiter von H moll schlechterdings nicht zuläßt. — In diesen und in allen noch folgenden Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen giebt es übrigens wenige Verschiedenheiten, die gut sind.

**A dur:**

§. 179.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 1 2 3 4 5

**Fis moll:**

2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 3 2 1 4 3 2 1 3 2

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 3 2

**E dur:**

§. 180.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1

5 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

*Cis*

\*) In diesem Falle kann man ebenfalls cis mit dem kleinen Finger greifen; aber freylich alsdann nicht, wenn höhere Töne folgen. (§. 167.) Die Tonleiter von H moll (und H dur) in der linken Hand mit dem fünften Finger anzufangen, wie oben bey b), ist zwar nicht rathsam; wäre es aber dennoch geschehen, so müßte man hernach den zweyten (oder auch den vierten) Finger übergehen. (§. 167.)

\*\*) Man sehe die zur Tonleiter von D dur gehörige Note auf der vorhergehenden Seite.

*Cis moll:\*)**H dur:*

§. 181.

*Gis moll:*

§. 182.

*Fis dur:**Es moll:*

Daß

\*) Wenn auch aus Cis moll und aus einigen der folgenden Töne wenig oder gar keine Stücke gesetzt werden, so muß doch dem Klavierspieler die zu diesen Tonleitern erforderliche Fingersetzung ebenfalls bekannt seyn, weil der Komponist zuweilen in Stücken aus andern Tönen in diese ausweicht.

\*\*) Dieser Bezeichnung wegen verweise ich den Lernenden auf das, was S. 55. ff. und 120. über die Versetzungszeichen und Tonleitern gesagt worden ist.

# Von einstimmigen stufenweise fortschreitenden Gängen. 175

Daß Es moll auch mit sechs Kreuzen, als Dis moll (wie Fis dur) vorgezeichnet werden kann, ist S. 129. erinnert worden. Die Fingersezung bleibt jedoch in beiden Fällen einerley. Dies letzere gilt auch von dem sogleich folgenden Des oder Cis dur.

## §. 183.

*Des dur:*



*B moll:*

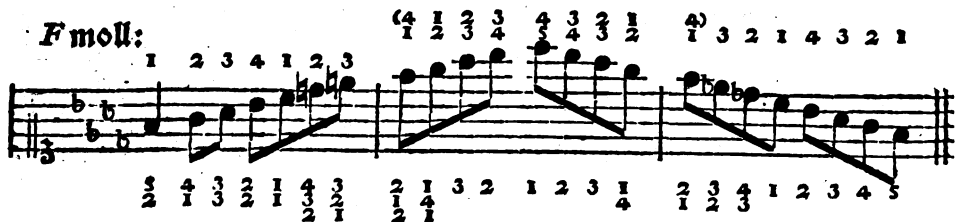


## §. 184.

*As dur:*



*F moll:*



## §. 185.

\*) Diese Fingersezung wäre nur etwa in solchen und in ähnlichen Fällen anwendbar:



## §. 185.

*Es dur:* 2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 2 3

*C moll:* 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

## §. 186.

*B dur:* b) 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2

a) 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3

Die unter den Noten angezeigte Applikatur bey b), wo im Absteigen dieser Tonleiter der Daumen jedesmal nach dem dritten Finger untergelegt wird, dürfte wohl nur in gewissen Fällen, d. h. vorzüglich bey dreygledrigen Figuren, zulässig seyn.

*G moll:* 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1

## §. 187.

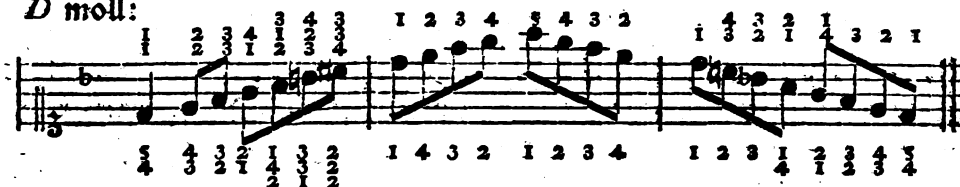
*F dur:* 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2

*D moll:* 4 1 2 3 4 4 3 2 1 3 2 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 2

Wenn nämlich der Fall etwa so wäre, wie ich deren in B moll zwey angezeichnete.

# Von einstimmigen stufenweise fortschreitenden Gängen. 177

D moll:



(Zu diesen beiden letztern Tonleitern wären noch mehrere brauchbare Applikaturen möglich, die aber leicht aufzufinden sind.)

## §. 188.

Daß bey den mehrsten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müssen, wenn ein Läufer nicht mit dem Haupttone selbst, sondern höher oder tiefer anfängt, ist §. 173. schon erinnert worden. Die Umstände entscheiden alsdann, welche Fingersehung die bequemere und folglich die bessere ist. Einigemale habe ich in dieser Rücksicht mit einem auf der ersten Stufe etwas ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie man sich in besondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens ist das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger sehr zu empfehlen. Denn eben das durch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingersehung gelegt. Man übe die Tonleitern anfangs nur langsam, nach und nach aber immer geschwin- der, bis man sie ohne Anstoß und mit einer gewissen Leichtigkeit spielen kann.

## §. 189.

Bei der jetzt so häufig, und öfter in sehr geschwinder Bewegung vorkommenden chromatischen Tonleiter, oder bey so genannten chromatischen Läufern, sind vorzüglich die hier bey a) und b) angezeigten beyden Applikaturen am gewöhnlichsten.



Wenn auch beyde Applikaturen in dieser oder jener Hinsicht, z. B. bey dem Auf- und Absteigen u. nicht völlig von gleichem Werthe seyn sollten, so sind

\*) Im Fall nämlich dieser chromatische Läufer noch weiter fortgesetzt werden soll; denn außerdem wäre das Untersetzen hier nicht mehr nöthig.

sind sie doch unstreitig beyde brauchbar. Da bey a) der zweyte Finger bald auf eine Obertaste, bald wieder auf eine ten liegende zu stehen kommt, so halten Einige die Applikatur bey b) vor: glich deswegen für besser, weil bey dieser zum Anschlagen der Obertaste durchgängig nur der dritte Finger gebraucht wird, woben also die Hand ruhiger bleiben kann.

Die Fingersezung in dem folgenden Beispiele c) wäre zwar nicht geradezu zu fehlerhaft und verwerflich; allein bey einem längern chromatischen Läufer möchte sie wohl nicht anzurathen seyn. Jedoch kann man sich derselben bey kürzern chromatischen Fortschreitungen, wie in dem Beispiele d), mit Vortheil bedienen. Bach hat (S. 23. seines Versuchs 12. und Tab. I. Fig. IX.) zu der hier bey e) eingerückten Stelle die beyden darüber bezeichneten Applikaturen vorgeschrieben, von welchen er aber die zunächst über den Noten angezeigte für die gewöhnlichere erklärt.



## §. 190.

Zur fernern Uebung in mancherley einstimmigen, bloß stufenweise fortschreitenden, Figuren kann das folgende Beispiel dienen. Ich habe mich bemüht, dadurch in möglichster Kürze zur Anwendung der mehrsten Regeln Gelegenheit zu geben. Ist der Lernende im Stande, diese Takte in C dur zu spielen, so versetze man sie in andere Töne, und lasse den Schüler die Applikatur, welche in jedem Tone nach Umständen verändert werden muß, selbst auffuchen, und allenfalls durch darüber gesetzte Ziffern bezeichnen.

Allegro.



F. H. Türk behält seine Meinung hiüber in petto; fermuhtlich um sich unter, dem noch ziemlich starken Anhang der alten bachschen Schulle in Niedersaxen, keine Widerwache auf dem Hals zu laden, - die neuere Schulle aber würde beide Fingersetzungen als lächerlich verwerfen - und die Stelle wie unten angezeigt forttragen.





Man sieht, ohne mein Erinnern, daß bey verschiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingersetzung möglich ist. Hier wählte ich die über den Noten bezeichnete Applikatur zum Theil deswegen, um dadurch die meisten allgemeinen Regeln u. wieder in das Gedächtniß zu bringen. Die Fingersetzung bey a) wird durch die zweite und sechste Regel (§. 162. und 166.) bestimmt. Bey b) kann und muß die vierte Regel (§. 164.) befolgt werden. Wegen des Einsetzens eines, der Reihe nach nicht folgenden, Fingers bey c) verweise ich auf die siebente Regel. (§. 167.) Zur Anwendung der dritten und fünften Regel (§. 163. und 165.) hat man bey d) Gelegenheit. Ueber die Fingersetzung bey e) ist unter der vierten Regel (§. 164.) das Nöthige gesagt worden. Bey f) kann, der zehnten Regel (§. 170.) zu Folge, statt des vierten Fingers der zweite eingesetzt werden; wählt man aber die unter den Noten angezeichnete Applikatur, oder will man nach dem e den Daumen untersetzen, so ist dieses Ablassen nicht nöthig. Das Uebergehen oder Weglassen eines Fingers bey g), wovon die sechste Regel (§. 166.) handelt, wird hier deswegen notwendig, weil bey h) der Daumen, nach der ersten Regel, (§. 161.) nicht auf die Oberkante gesetzt werden darf. In Ansehung des chromatischen Läufers bey i) beziehe ich mich auf §. 189. Bey k) kann das in der neunten Regel erwähnte Abwechseln oder Einsetzen eines andern Fingers statt finden. Für die sogleich in den ersten Stunden nöthige Übung des Trillers mit dem zweiten und dritten Finger ist bey l) gesorgt. Ueber die Applikatur bey m) befindet sich §. 164. vorzüglich aber §. 170. in der Note zu §. 174. eine Anmerkung. Besser wäre in diesem Falle wohl die unter den Noten angezeichnete Fingersetzung.

Ein Lehrer, welcher sichs ernstlich angelegen seyn läßt, seine Schüler gründlich zu unterrichten, wird noch manche Bemerkung über diese oder jene daben mögliche Fingersetzung hinzu fügen. Hier verstatet es der Raum nicht, mich ausführlicher darüber zu erklären.

## D r i t t e r A b s c h n i t t.

Von der Fingersehung bey zweystimmigen Sätzen, (Doppelgriffen,) und von einigen daraus entstehenden Sprüngen.

## §. 191.

Gehe ich etwas von der Fingersehung bey den Doppelgriffen sage, muß ich noch erinnern, daß alle über einander stehende Noten a), oder vielmehr die dadurch bezeichneten Töne zugleich gespielt werden, da man hingegen diejenigen Töne, welche durch neben einander stehende Noten angedeutet sind b), nicht zu gleicher Zeit, sondern nach einander angiebt.



Eigentlich sollten die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (senkrecht) über einander stehen, wie in den obigen Beyspielen a) und c); allein oft verstoßen Notenschreiber zc. bloß aus Nachlässigkeit gegen diese Regel, wie hier bey 1) und 2). Auch ist es in gewissen Fällen nicht wohl möglich, die Noten, so wie es seyn sollte, ganz gerade über einander zu setzen 3).



Der Spieler muß daher in solchen Fällen die obige Regel nicht zu streng befolgen, sondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von selbst zu gleicher Zeit

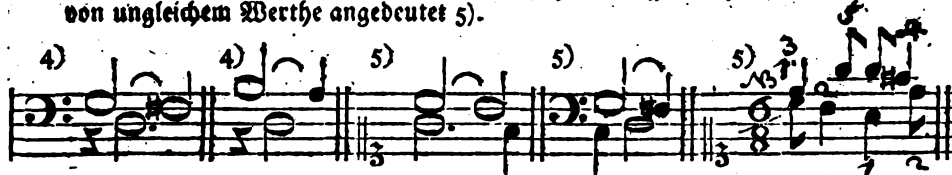
- \*) Die ganzen Taktnoten bloß aus Gewohnheit, und ohne weitere Veranlassung dazu, ungefähr in die Mitte des Taktes zu setzen, wie man es häufig bey gestochenen Noten findet, halte ich deswegen nicht für rathsam, weil der Spieler, der nicht immer weit genug voraus sieht, dadurch leicht zu einer unrichtigen Ausführung verleitet werden kann. Da eine solche ganze Taktnote, wie oben das e, sogleich bey dem Eintritte des Taktes, folglich mit dem ersten c und a zugleich angegeben werden soll, so wäre es unfaireit deutlicher in das Auge fallend, und auch der Analogie gemäßer, diese ganze Taktnote unter das erste Achtel zu setzen, so wie man z. B. ein Viertel, zu welchem in einer andern Stimme vier Sechzehnthelle anzugeben sind, ebenfalls unter das erste von diesen vier Sechzehnthellen, aber nicht unter das zweite oder dritte setzt.

Im Fall die linke Hand tiefer beschäftigt wäre, und die 2. Taste mit der rechten allein gefühlt werden sollten, könnte die Einsetzung des 2ten anstatt des 3ten Fingers auf J erst dann geschehen, nachdem das h in der untern Stimme mit den Daumen angespielt worden. Die größte Schwierigkeit bei solchen Formwechselungen x

Zeit angeben. Daß aber in den Beyspielen 1) die Noten g und d, bey 2) hingegen e, a und e zugleich gespielt werden müssen, erheller daraus, weil in der tiefern Stimme, deren Noten zu weit rechts stehen, keine Pausen enthalten sind. Wenn also das d im ersten Beyspiele die Dauer von vier Vierteln bekommen soll, so versteht es sich, daß dieses d sogleich bey'm Anfange des Taktes, folglich mit dem g zugleich eintreten muß. Hier ist die erforderliche Ausführung dieser Beyspiele genauer bezeichnet.



Soll hingegen Eine Stimme früher eintreten oder eher fortschreiten, als die Andere, so wird es im ersten Falle durch Pausen 4), im zweyten durch Noten von ungleichem Werthe angedeutet 5).



*Unregelmäßig, aber des Fortschritts wegen besser.*

Hierbey vergesse man nicht, den Finger genau so lange auf der Taste zu lassen, als es die Geltung der Noten in jeder Stimme erfordert.

§. 192.

Bei verschiedenen, besonders weit zu spannenden, Doppelgriffen und Sprüngen ist keine von den oben angezeigten Regeln anwendbar, weil man solche weit von einander abstehende Intervalle entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man sie am bequemsten erreichen kann. Außerdem liegt bey Doppelgriffen und Sprüngen vorzüglich die §. 168. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man so lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegenstände Abweichungen davon nöthig machen. Auch die übrigen Regeln lassen sich, wenigstens zum Theil, bey den zweistimmigen Sätzen anwenden, wie ich weiter unten zeigen werde.

*auszufinden*  
ist die Zeit/wann sie stattfinden sollen. - was früher unmöglich war, wird  
später sehr leicht.

§. 193.

## §. 193.

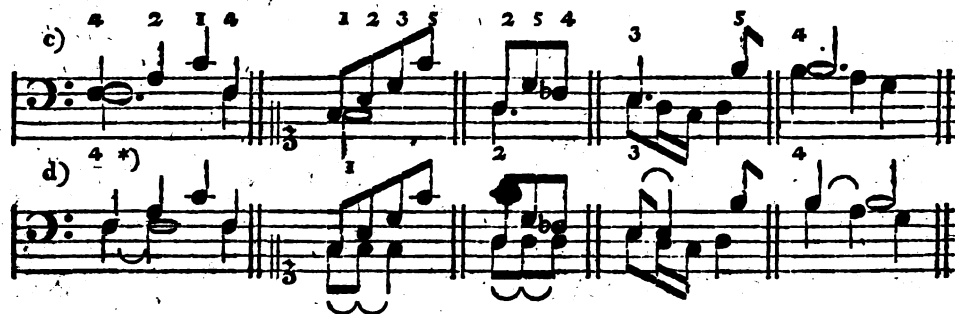
Der Einklang \*) wird nur mit Einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein so genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand bestimmt sind, wie in den Beyspielen a). Treffen aber zwey für beyde Hände gefasste Stimmen im Einklange zusammen, so wird die Taste mit einem Finger der rechten und zugleich auch mit einem der linken Hand angeschlagen, wie bey b). Ist die Dauer des mit + bezeichneten c vorüber, so hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taste, da hingegen der linke Daumen, der vorgeschriebenen Note gemäß, den ganzen Takt hindurch stehen bleibt. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf die übrigen unter b) bemerkten Fälle von der Art machen können. In den für Eine Hand bestimmten Beyspielen c), worin Eine Stimme früher fortschreitet, als die Andere, muß derjenige Finger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, so lange es die Geltung der auf- oder abwärts gestrichenen längern Note erfordert, auf der Taste bleiben, während man die übrigen (kürzern) Notengattungen spielt. Folglich müssen diese Stellen eben so vorgetragen werden, als wenn der Komponist die etwas umständlichere und schwerer zu übersehende Bezeichnung bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer Deutlichkeit ist der Finger, welcher in den Beyspielen c) auf der Taste stehen bleiben muß, über und unter den Noten durch Ziffern bemerkt worden.

a)

b)

c)

\*) Hier ist zwar nicht der Ort dazu, die Nothwendigkeit des Einklanges zu erweisen, da diese Untersuchung in ein Lehrbuch vom Generalbasse gehört; indes will ich nur so viel darüber anmerken, als jeder Klavierspieler davon wissen sollte. Es trifft sich nämlich oft, daß in zwey Stimmen zugleich ein und ebenderfelbe Ton vorkommt, welchen man auf zwey Instrumenten, z. B. auf der Violine und Flöte, auch doppelt hört. Da dies Letztere auf dem Klavie-



Da in den modernen Tonstücken, besonders für die linke Hand, häufig Figuren mit untermischten Einklängen vorkommen, so rücke ich hier noch einige solche gewöhnliche Figuren ein, worüber mir keine weitere Erklärung nöthig zu seyn scheint. Bloß dies bemerke ich dabey, daß man diejenige Taste, vermittelst welcher der Einklang angegeben wird, nicht nur verhältnißmäßig etwas stärker anschlagen, sondern auch durch gelindes Nachdrücken den Ton, wo möglich, bis zu der vorgeschriebenen Dauer fortklingend zu erhalten suchen muß.



§. 194.

Wenn zwei Stimmen nicht zugleich, sondern nach einander, im Eins-Plange zusammen treffen, so muß man den bereits auf der Taste stehenden Zins-ger

re nicht der Fall ist, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, die Bezeichnung des Einflanges sey bloß für das Auge, und habe auf die Fingersehung und den Vortrag zc. keinen Einfluß. Daß diese Meinung aber in verschiedenen Fällen irrig ist, sieht man schon aus einigen unter b) und c) eingerückten Beispielen.

Es ist leicht zu begreifen, daß sich der Punkt in diesem Beispiele nur auf die längere, abwärts gerichtete, Note beziehen kann; denn in der andern (fortschreitenden) Stimme würde das durch der Taft überzählig werden, da schon vier Viertel (ohne den Punkt) darin enthalten sind. In dem vierten und fünften Beispiele dieser Zeile gehören die Punkte zu den aufwärts gerichteten Noten.

Abstr. ist das Bachische Überklettern des Solofingers über den Kleinen, un-  
fermeidlich, aber nur in solchen sehr seltenen Fällen erlaubt es die neuere Schule.

ger abheben, und zwar so bald, oder vielmehr noch ehe die andere Stimme eintritt, (obgleich die Geltung der Note noch nicht vorüber ist,) weil man sonst den im Einklange anzugebenden (zweiten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey a) müssen daher so gespielt werden, wie die bey b).



Auf Orgeln oder Flügeln 1c. mit zwey Klavieren kann man auch den jedesmal früher eingetretenen Ton ununterbrochen aushalten, wenn nämlich Eine Stimme auf dem untern, die Andere aber auf dem obern Klaviere gespielt wird.

## §. 195.

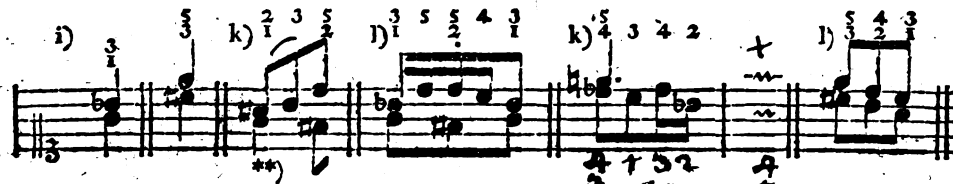
Sekunden,\*) welche zugleich angeschlagen werden, greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem ersten und zweiten, oder mit dem zweiten und dritten 1c. wie bey a) b) c) und d). Jedoch hüte man sich, wenn irgend eine bessere Applikatur möglich ist, den Daumen oder den kleinen Finger dabey auf eine Obertaste zu setzen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, steht man schon aus den Beyspielen e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächst neben einander liegen. Wenigstens kann man bey dieser Fingersezung, ohne fort zurücken, jeden Ton gehörig aushalten.



\*) Daß man eigentlich sagen sollte: Zwey Töne, die sich wie eine Sekunde zu einander verhalten u. dgl. dies ist schon erinnert worden. Zur Ersparrung des Raumes werde ich mich jedoch hien bey dem nun einmal fast allgemein eingeführten kürzern Kunstausdrucke: Sekunden, Terzen 1c. bedienen.



Aus diesen Verspielen erhellet, daß es von den Umständen abhängt, und daher nicht genau zu bestimmen ist, mit welchen zwey Fingern man die Sekunden zu greifen hat. Die beyden unter h) bezeichneten Töne, welche sich, der etwas entfernten Lage der Tasten ungeachtet, doch nur wie eine (übermäßige) Sekunde zu einander verhalten, sollten wohl ebenfalls mit zwey neben einander liegenden Fingern angegeben werden.\*) Anders wäre hingegen der Fall, wenn der höhere Ton, wie unten bey i), nicht ais, sondern b hieße, und folglich (nach S. 116.) vom g die kleine Terz wäre. Denn obgleich die Entfernung der Tasten in beyden Fällen die nämliche bleibe, so würde doch die Folge der Töne dabey verschieden seyn, und also auch gemeinlich eine verschiedene Fingersetzung erfordern, wie in den Verspielen k) und l).



§. 196. <sup>weil</sup> ~~wegen~~ der Folge X

Bei mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) Sekunden kann man, (der neunten Regel §. 169. gemäß,) wie in den nachstehenden Beispielen, mit den Fingern abwechseln.



Weil in ähnlichen längern Stellen nicht selten Töne vorkommen, welche  
vermittelst einer Obertaste angegeben werden müssen, so wechselt man am sicher-  
sten

\*) Nur etwa den dritten und vierten Finger ausgenommen, welche man mit solchen Spannungen, wo möglich, verschonen muß.

\*) Ob aber dieses als nicht vielmehr die, um eine Oktave tiefer versetzte, übermäßige None sey, dies gehört nicht hierher, und hat auch auf die Fingersehung, woson hier bloß die Rede ist, keinen Einfluß.

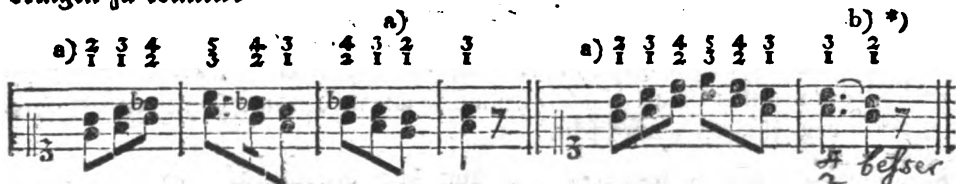
sten mit dem zweiten und dritten, oder mit dem dritten und vierten Finger ab a), b); obgleich der Daumen — besonders in der linken Hand — hiervon ebenfalls nicht ausgeschlossen ist c) d). Oft muß man diesen (ersten) Finger sogar auf eine Obertaste setzen e). Wiewohl die letztern zwei Beispiele mehr unter §. 203. ff. als hierher gehören. Daß man aber auch bey Sekunden, die nach einander folgen, zuweilen einen Finger außer der Reihe einsetzen kann und muß, dies ich bereits §. 167. im Allgemeinen mit angemerkt worden.

## §. 197.

Terzen, die zugleich angeschlagen werden, greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwischen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{3}$  oder  $\frac{3}{4}$  3. B.



Auch kann man in verschiedenen Fällen eine Terz mit dem ersten und zweyten Finger greifen, um dadurch das Uberschlagen und Untersetzen zu vermeiden a), oder um eine so genannte Schleifung b) zusammenhängender herausbringen zu können:



anstatt der folgenden, übrigens auch erlaubten, und gelegentlich anzuwendenden Fingersehung c).

\*) Besonders ist diese Fingersehung mit Vortheil zu gebrauchen, wenn man außerdem unmittelbar vor einem Einschnitte u. d. d. geschweiften Noten oder Vorhalten überschlagen müßte, wie in dem obigen Beispiele.

*Fschlecht, weil es di melodi freit.*  
*Eine Hauptregel der neuern Schule ist es, wö möglich wenigstens di Oberstimme*  
*so zu fängern, dass keine Trennung Platz hat*  
*\* Pappels un chat un chat, 911*





Das Fortsetzen des kleinen Fingers bey d), welches in einigen Lehrbüchern für zulässig erklärt wird, ist ohne Noth nicht nachzuahmen. Besser wäre dafür, wenigstens bey zwengliedrigen Figuren, das Fortsetzen des vierten (und zweyten) Fingers, wie bey e). Denn es giebt allerdings Fälle, worin man die zweyte Regel (§. 162.) auch bey Doppelgriffen in Einer Stimme, oder wohl in beyden zugleich, übertreten muß, wie hier bey f) und g).



Auch das Abwechseln der Finger findet bey Terzen wenigstens alsdann statt, wenn man dadurch, wie in den folgenden Beyspielen h), einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann. Eben so ist bey i) nicht nur das Fortrücken eines Fingers, sondern zugleich auch das §. 167. erwähnte Einsetzen — besonders in Hinsicht auf den Vortrag — unstreitig besser, als das Untersetzen bey den schlechten Noten einer Triole. In dem umgekehrten Falle bey k) würde ich daher ebenfalls die über den Noten bezeichnete Fingersetzung der darunter bemerkten vorziehen, obgleich die letztere (woben der Daumen über den zweyten Finger gesetzt wird u.) auch zu gebrauchen ist, und in gewissen Fällen, wie bey l), sogar zweckmäßiger seyn kann, als jene. Bey m) und n) hingegen, wo einige Töne untermischt sind, welche vermittelst einer Ober- taste angegeben werden müssen, wäre das Fortrücken und Einsetzen nicht anwendbar. (§. 198.)



Na 2

k)

Für ist nach meiner Meinung  
das Wort so zu fühl.

Wir fangen mit beiderhändiger, langsamer Zeit an.

# Viertes Kapitel. Dritter Abschnitt.



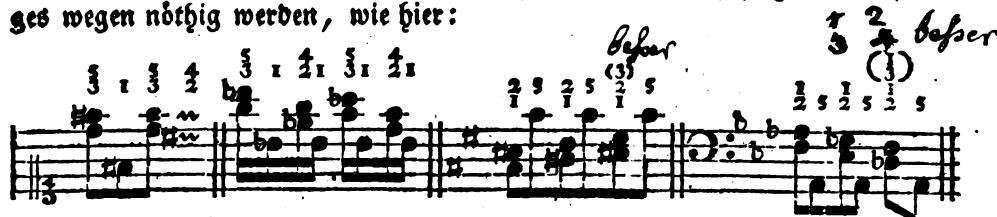
Nach Umständen kann man eine Terz auch mit dem ersten und vierten o), mit dem zweiten und dritten p), oder mit dem vierten und fünften q), nur nicht leicht wie bey r) mit dem dritten und vierten Finger greifen.



Ob man gleich zuweilen hinlängliche Ursachen dazu hat, eine Terz mit dem ersten und vierten Finger anzuschlagen, so dürften sich doch nur äußerst wenige Fälle ereignen, worin es nöthig wird, eine Terz mit  $\frac{5}{2}$  oder gar mit  $\frac{5}{1}$  zu greifen. Daher wäre diese Applikatur ohne Noth nicht nachzunehmen, wenn sie auch in einigen Anweisungen zc. vorgeschrieben seyn sollte.

## §. 198.

Den Daumen und den kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Overtaste setzen, es müßte denn z. B. eines darauf folgenden Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:



Auch alsdann ist es erlaubt, den Daumen oder den kleinen Finger auf eine Overtaste zu setzen, wenn der dritte zc. zugleich auf eine solche Taste zu stehen kommt a), oder wenn auch außerdem das Untersehen in der Geschwindigkeit nicht wohl möglich wäre b).

a) Dieses Spannen oder Ausbreiten (Auspreiten) der Finger wird in einigen Gegenden spalten genannt. So heißt es z. B. in einer gewissen Anweisung: „Bei mehrstimmigen Harmonien muß man überhaupt immer die Finger spalten, wenn sie (die Harmonien nämlich) weiter als eine Quinte aus einander liegen.“



Viele nach einander folgende stufenweise fortschreitende Terzen ohne Overtasten pflegt man, vorzüglich in geschwinde Bewegung, gegen die §. 162. enthaltene Regel, auch wohl ohne Abwechselung mit dem zweyten und vierten (seltener mit dem ersten und dritten) Finger zu greifen. Z. B.



F besser  
fürs Auge.  
aber nur  
in  
geschwin-  
diger Zeit  
= mehr

Wenn diese angezeigte Applikatur auch nicht unbedingt zu empfehlen ist, so kann man sie doch zulassen und gelegentlich gebrauchen. In gemäßigterer Bewegung und bey gezogenen Stellen würde aber die hier bezeichnete Fingersetzung besser seyn.

brauchbar  
oder wenn  
toccato  
bezeichnet



Roms

\*) In Bachs Versuch heist es S. 32: „Ben vielen hinter einander vorkommenden Terzen (wie die obigen) setzt man bey geschwindem Zeitmaasse lieber mit den Fingern fort, indem „alsdeun das Abwechseln schwerer fällt.“ Nürnberg ist, in der Anleitung zum Clavierspielen S. 69. der nämlichen Meinung. Auch in der, nur erst vor kurzem heraus gekommenen, Anweisung des Fortepiano zu spielen, nach dem Französischen, von Pleyel & Dussek wird S. 26 und 31. diese Fingersetzung für brauchbar erklärt. Nilschmeyer schreibt S. 20. des mehrmals erwähnten Werkes: „Wenn man in der natürlichen oder abgestoßenen Spielart eine Anzahl Terzen und Sechsen ohne Ausbruch im Hinauf, oder Heruntergehen zu machen „hat, und sie nicht viele Geschwindigkeit verlangen, so soll man sie mit einerley Fingersern machen, in was für einem Tone sie auch seyn mögen.“ (Ueber diese letztere Behauptung dürfte wohl nicht Jeder mit dem Verfasser einverstanden seyn.) S. 29. hingegen heist: „Zu den Marktschreiereien bey dem Spiele des Pianoforte rechne ich geschleiſte Terzen, Sechsen, und Oktaven-Gänge, welche alle nur im C dur, und auf einer nicht tief „fallenden Klaviatur sich spielen lassen. Will man diese Klarheit, welche aber vielleicht „mancher für eine bewundernswürdige Kunst hält, machen, so muß man im Hinaufgehen „die rechte Hand sehr auswärts drehen u. s. m.“ Fingels befindet sich doch, dieses etwas harten Urtheils ungachtet, unter andern im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen S. 24. ein solcher in schleifender Läufer in Sexten, und zwar vom eingetrichenen c bis zum

Im langsamen Zeitmaas

Nach dieser Erlaubnis erlaube ich, dass ich die Grobian, ein langsames Stück, das auch singende Stellen in einem geschwinden Zeitmaas spielen höre: denn ich zahle mich zur Klasse obenverhörter Narren und Marktschreier und bin ausserst stolz darauf, dass meine Fingersetzung von man singende Stellen nicht abzuweisen, als nicht deklamieren.

Kommen in solchen Läufern auch Töne vor, welche vermittelt einer Overtaste angegeben werden müssen, so findet das Fortsetzen nicht statt, sondern man bleibt sodann bey der gewöhnlichen Fingersehung, wie in den nachstehenden Beyspielen.

Preſto.  $\begin{smallmatrix} 543 & 543 & 434 \\ 321 & 321 & 212 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 345 & 343 & 434 \\ 123 & 121 & 212 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 4343 & 4343 \\ 2121 & 2121 \end{smallmatrix}$   $\begin{smallmatrix} 5454 & 3252 \\ 3132 & 1132 \end{smallmatrix}$  *allenfalls auch so:*



## §. 199.

Bei mehreren nach einander anzuschlagenden Terzen gebraucht man ebenfalls abwechselnd den ersten und dritten a), den zweiten und vierten b), den dritten und fünften c), auch wohl den ersten und zweiten Finger d).

a) b) c) d)



Dagegen pflegt man bei ähnlichen geschwind zu spielenden Stellen ohne Overtasten \*) die Terzen gemeiniglich alle mit dem ersten und dritten e), oder noch gewöhnlicher mit dem zweiten und vierten Finger, zu greifen f).



„So bald aber halbe Töne (Overtasten) dabey vorkommen, (schreibt Bach, im Versuch 2c. S. 33.) so wechselt man mit den Fingern ab,“ wie in den folgenden Beyspielen g).

beygeschriebenen f in äußerst geschwinde Bewegung, mit der zu Anfange bezeichneten Fingersehung  $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 1 & 2 & 3 \end{smallmatrix}$ . Auch im dritten Hefte der Haydn'schen Werke kommt S. 39. in der vor-  
trefflichen Sonate aus C dur, abwärts ein Lauffer in Oktaven vor, wo wenigstens vorher (über der ersten Triole) ein Bogen steht. Und S. 81. des zweiten Hefes will J. Haydn die Oktaven (Zwey und dreyßigtheile in einem Presto) unleugbar geschleift haben. — Kann man denn nicht über einen Gegenstand der Kunst 2c. anderer Meinung seyn, ohne sich dabey so hart und beleidigend auszudrücken, wie Nilschmeyer in der obigen Stelle?

\*) Eigentlich sollte es freylich heißen: ohne untermischte Töne, welche vermittelt einer Overtaste angegeben werden müssen u. dgl. allein diese lange Umschreibung glaube ich, der Kürze wegen, von hier an ersparen zu dürfen.

*Ad. Im Langsamem Zeitm. 25.*



192 *45 45 45 45 45 45* Viertes Kapitel. Dritter Abschnitt.

vermittelst einer Overtaste anzugeben, wie bey c), so kann man den Daumen oder den kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.



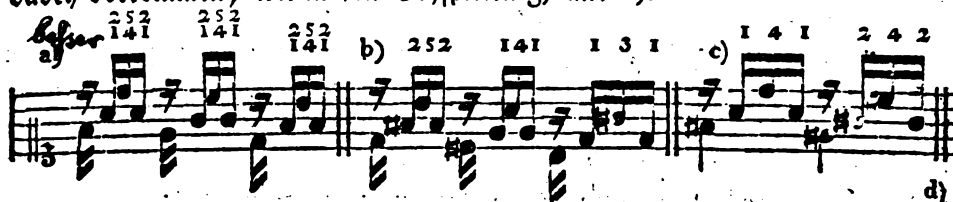
Zu der nachstehenden Stelle von Clementi möchte wohl die bey d) bezeichnete Fingersehung — wo man bey jeder ersten Note einer Triole fortrücket, und einige Quartan mit dem zweyten und vierten, andere hingegen mit dem ersten und fünften Finger greift — wenigstens in Rücksicht des Vortrages die bessere seyn. Wiewohl Einige die bey e) angezeigte Applikatur zum Theil bequemer finden dürften. (Die durch kleine Noten angedeutete dritte Stimme gehört, wie sich dies von selbst versteht, für die linke Hand.)

*Prestissimo.*



§. 201.

Folgen viele gebrochene Quartan in geschwinde Bewegung unmittelbar auf einander, so kann man sie insgesamt mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, besonders wenn kurze Pausen dazwischen stehen, und keine Overtasten untermischt sind, wie bey a); da man hingegen in dem Beispiele b), wegen des fis und gis, mit den Fingern abwechseln muß, und allenfalls *1* gelegentlich einmal gebrauchen kann c). Zu den gebrochenen Quartan bey d) e) und f) giebt es mehr als Eine brauchbare Applikatur. Weniger Verschiedenheit findet alsdann statt, wenn Overtasten dabey vorkommen, wie in den Beispielen g) und h).



\*) Ohne eine dazu gesetzte dritte Stimme wird eine solche Reihe Quartan freylich nicht vorkommen; aber diese Beispiele stehen auch bloß der Fingersehung wegen da.

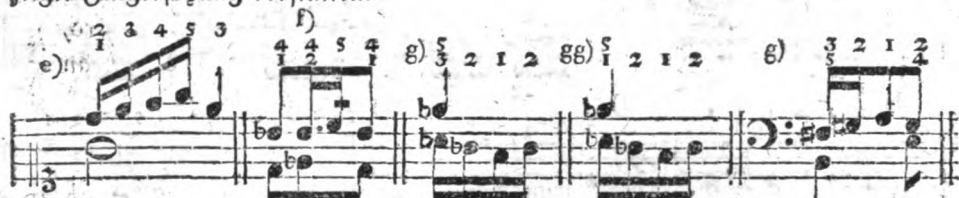




F de oben nicht geht ohne Nothwendigkeit



Da es giebt Fälle, in welchen man die Quinten, (besonders wenn mehrere Stimmen hinzu kommen,) nicht wohl anders, als mit dem ersten und zweiten e), mit dem zweiten und vierten f), oder auch mit dem dritten und fünften g) greifen kann. Kindern müßte man jedoch die bey gg) angezeigte Fingersehung verstattn.



Da es in der Komposition nicht erlaubt ist, mehr als Eine reine Quinte unmittelbar nach einander folgen zu lassen, so wäre es auch überflüssig, Regeln zu geben, welche Finger man bey solchen Quinten gebrauchen müsse. Aber mehrere gebrochene Quinten, wie die hier bey h) i) und k), kommen zuweilen in gemäßigter Bewegung vor, und werden mit den angezeigten Fingern gegriffen. (Die tiefern Noten sind in diesen Beyspielen für die linke Hand bestimmt.)

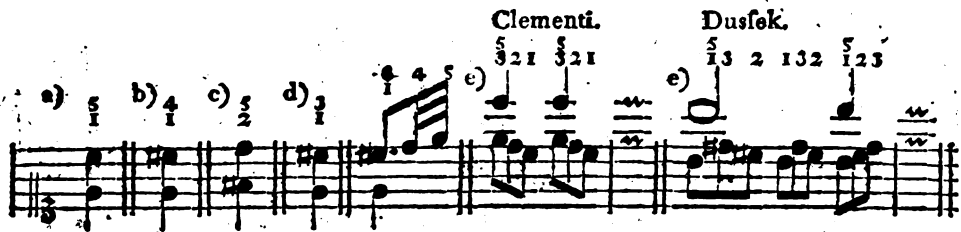


## §. 203.

Sexten greift man nach Umständen mit  $\frac{1}{2}$  a), oder mit  $\frac{4}{2}$  b), auch mit  $\frac{1}{2}$  c) und mit  $\frac{1}{2}$  d); wiewohl zu den beyden letztern Spannungen schon etwas lange Finger erforderlich sind. In den Beyspielen e) wird es sogar nöthig, die Sexten mit dem dritten und fünften Finger zu greifen. Daß solche Stellen nicht für Kinder geschrieben sind, bedarf keiner Erinnerung.

\*) Eine Probeversierung. Ich hoffe Hr. T. hat nichts dagegen einzuwenden? nur im Absteigen scheinen mir die chromatischen Skalen der klaren Jarmenlon zu drücken.





So viel sichs vermeiden läßt, setzt man auch bey Sexten den Daumen nicht auf eine Obertaste, der kleine oder der vierte Finger müßte denn, wie hier bey f) und g), ebenfalls darauf zu stehen kommen.



§. 204.

Bei mehreren unmittelbar auf einander folgenden Sorten wechselt man mit den Fingern ab a), besonders wenn Obertasten untermischt sind, wie in den Beispielen b) und c).



Clementi,      Derselbe:

d) 1 3 1 5 1 4 1 4 2 5 2 5 1 4 1 4 1 5 1 5 2 5 2 5 1 4 3 1 2 5 4 1

Kozeluch. 4 1 2 1 5 2 1 5 1 1 5 2 1 5 2 1 5 2 1 5 1 2 5 1 2 5 1 5 1

Aus einigen oben unter b) und c) enthaltenen Stellen sieht man, daß in gewissen Fällen (außer dem Abwechseln) das Fortsetzen mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden ist.

## §. 205.

Wenn in geschwinde Bewegung mehrere, nicht zu schleifende, Serten ohne Overtasten stufenweise auf einander folgen, so kann man sie alle, ohne abzuwechseln, mit den bey a) vorgeschriebenen Fingern, allenfalls auch mit 5 greifen b). Doch scheint mir die Applikatur bey a) besser zu seyn, als die bey b).

(Da dieses Fortsetzen der Finger bey den Terzen erlaubt ist, so kann es werden wohl noch eher statt finden.)

Kommen aber bey solchen stufenweise fortschreitenden Serten mit unter auch Overtasten vor, so wechselt man dabey mit den Fingern ab, wie in den folgenden Beyspielen.

c)

Nur anwendbar wenn  
man ein Geschwür am  
Daumen hat.

*Als im lang samen Zeit mäs*

**Von zweistimmigen Sätzen. Septimen.**

197



§. 206.

Septimen greift man mit dem ersten und fünften Finger a). Dies ist sogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger dabei, wie in den Beispielen b) c) d) e) f) und g), auf eine Obertaste zu stehen kommt.



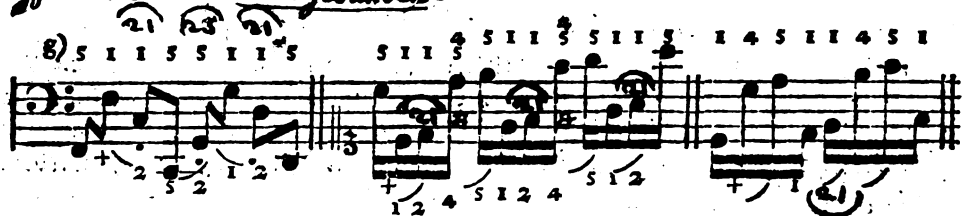
Bei d) wäre es jedoch besser, den ersten und vierten Finger zu gebrauchen e), vorausgesetzt, daß dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird, wie bei f). Wer lange Finger hat, der greift die Septimen nach Umständen wohl mit  $\frac{5}{2}$ , besonders wenn eine Obertaste dabei ist, wie in dem nachstehenden Beispiele h). Solche Spannungen werden besonders mit der linken Hand öfter nöthig. Dies ist z. B. in den beiden unter h) und i) eingerückten Stellen der Fall; wenn man anders den tiefern Ton gehörig aushalten, und dabei in der höhern Stimme den Finger nicht forsetzen will. Da von Kindern ähnliche Spannungen nicht zu verlangen sind, so muß man ihnen das Fortsetzen des Daumens, in dem Beispiele k) hingegen das zu zeitige Abheben des kleinen Fingers erlauben, weil hierbei das öftere Fortsetzen des Daumens nicht geschwind genug möglich wäre. Von zwey Uebeln wählt man aber lieber das kleinere; und dies ist im vorliegenden Falle anstreitig das zu zeitige Abheben des fünften Fingers.

Me:



# Im langsame Zeit mäs wenn gebunden -

199



(Wäre aber der bey + bemerkte Vortrag verlangt, so müßte man etwa die unter den Noten angezeigte Fingersehung wählen.)

In den nachstehenden Beispielen h) halte ich die vorgeschriebene Applikatur für besser, als das Fortsetzen des fünften Fingers vor dem jedesmaligen Oktavensprunge.

Allegro.



§. 208.

Wer lange Finger hat, der erreicht die Oktaven nicht nur mit 2, sondern auch wohl mit 1. Dadurch gewinnt bey den folgenden gezogenen Stellen in langsamer Bewegung der Vortrag unlegbar.



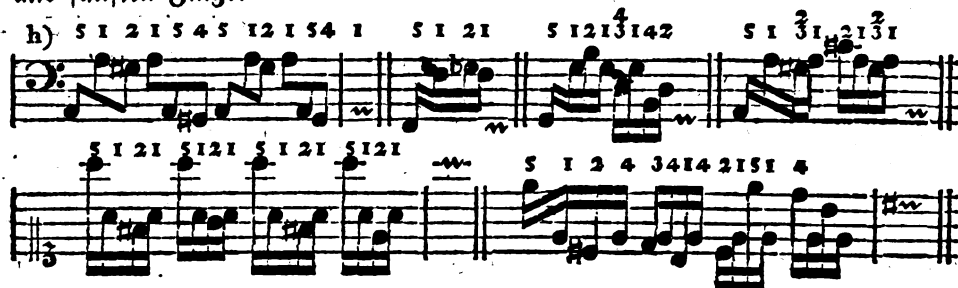
Auch bey Oktavensprüngen in geschwinder Bewegung ist die Applikatur mit dem ersten und dritten Finger oft vorthailhaft zu gebrauchen. Die nachstehende Stelle z. B. kann mit der bey b) angezeigten Fingersehung besser und zusammenhängender heraus gebracht werden, als vermittelst der Applikatur bey c).



Die



Aber in den folgenden Stellen greift man die Oktaven mit dem ersten und fünften Finger.



§. 209.

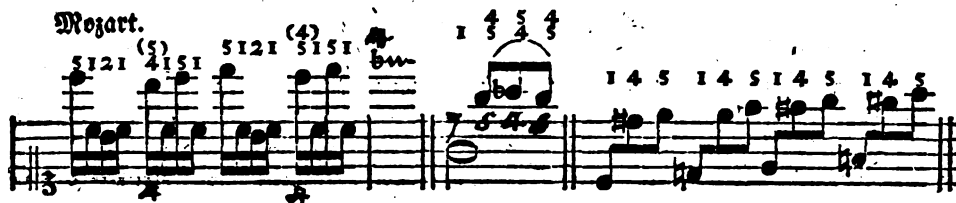
Nonen und Decimen zc. die überhaupt selten vorkommen, und nicht Jedermanns Sache sind, werden natürlicher Weise, ohne Rücksicht auf Ober- oder Untertasten, mit dem Daumen und mit dem kleinen Finger gegriffen, wie in den nachstehenden Beyspielen.



\*) Mit kurzen Fingern sind freylich ähnliche Spannungen nicht heraus zu bringen; indes wäre  
 be ich doch rathen, solche Stellen fleißig zu spielen, weil man durch viele Uebung etwas  
 weiter spannen lernt, oder wenigstens mehr Sicherheit im Springen bekommt.

\*\*) Für die linke Hand.  
 Türks Klavierschule.

Et



Mozart. Allegro.



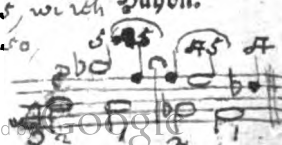
Wer sehr lange Finger hat, der erreicht die Nonen wohl mit 4 oder mit 3. Es wäre überflüssig, hierüber noch Regeln zu geben, da bei diesen Intervallen größtentheils alles bloß auf das Spannen oder Springen ankommt.

## §. 210.

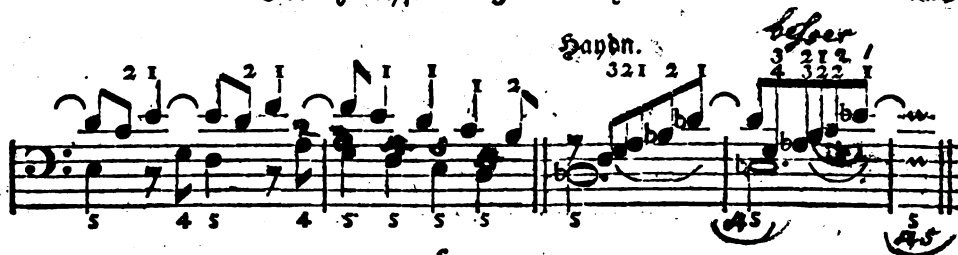
Ich habe schon einigemal gesagt, daß man in verschiedenen Fällen die zweite Regel (§. 162.) übertreten, und diesen oder jenen Finger von einer Taste zur andern fortsetzen muß. Am häufigsten wird dieses Fortsetzen bei Bindungen nöthig, weil hierbei oft keine andere, oder wenigstens keine bessere Fingersehung möglich ist. Z. B.



N.B. die neuere Schule fingert diese Stelle im geschwinden Zeitmaß, wie ich Haydn. si bezeichnet habe, — im langsamem Zeitmaß für lange Finger aber so.

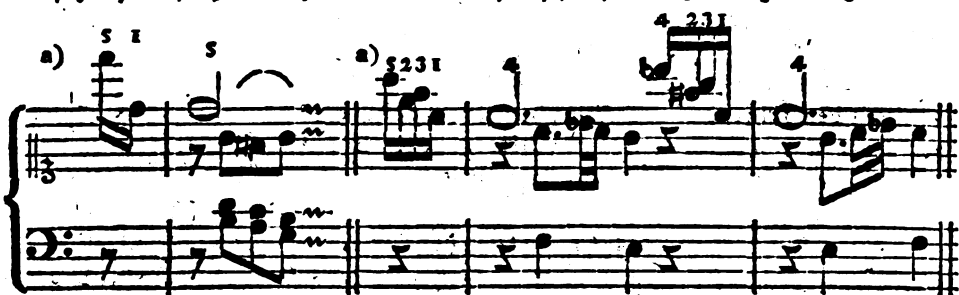






§. 211.

Da es nach §. 169. und 170. schon bey einstimmigen Stellen erlaubt ist, einen Finger einzusetzen, oder den auf der Taste stehenden durch einen andern abzulösen, so versteht es sich, daß diese beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um so viel eher erlaubt seyn müssen. In den folgenden Beispielen a) ist das Einsetzen, bey b) und c) aber das Ablösen schlechterdings nothwendig.



Nochmals wiederhohle ich es:

Et 2

Dier

Ewig Schande dem Tr. Türr. [dieser im ganzen genommen so fortwähliche Lehrer] mit Beispielen dieser nothwendigst bestmöglichen Fingerseßung, ohne welche Niemand ausdrucksfalle Hellen singend for tragen kann, so spacram ist. — Auch Clarenti und Cramer verdienen den selben Tadel.

## Vierter Abschnitt.

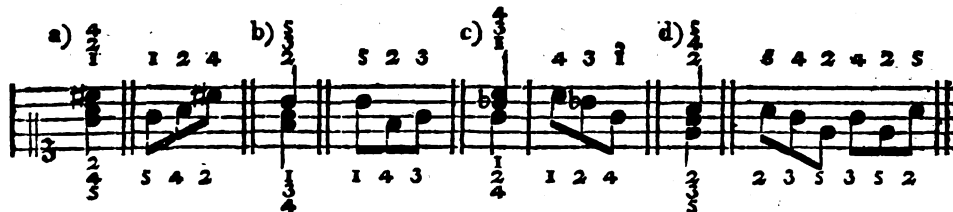
Von der Fingersezung bey drey- und vierstimmigen Sätzen, und von einigen daraus entstandenen Passagen.

## §. 212.

Bei den drey- und vierstimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken, als bey den im vorhergehenden Abschnitte angezeigten zweystimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingersezung bey mehrstimmigen Griffen größtenteils durch die Umstände so bestimmt wird, daß nur wenige Verschiedenheiten möglich sind, und folglich nicht viele Regeln dabey statt finden. Man merke sich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierstimmigen Griffen, welche in dem Umfange (Bezirke) einer Quarte oder Quinte enthalten sind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Overtaste gesetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Overtasten zu stehen kommen. Die übrigen dabey zu befolgenden Regeln werde ich da anzeigen, wo ein besonderer Fall die Veranlassung dazu giebt.

## §. 213.

Drey in dem Umfange einer Quarte enthaltene Töne, die zugleich gegeben werden, greift man in der rechten Hand, wie bey a), mit dem ersten, zweyten und vierten, oder mit dem zweyten, dritten und fünften Finger b), wenn sich nämlich der höchste Ton zu dem mittlern wie eine Terz verhält; stehen aber die tiefern beyden Töne eine Terz von einander ab, so gebraucht man  $\frac{4}{3}$  c), oder  $\frac{5}{2}$  d).\*) Mit eben den Fingern werden auch die daraus entstandenen gebrochenen Sätze gespielt.

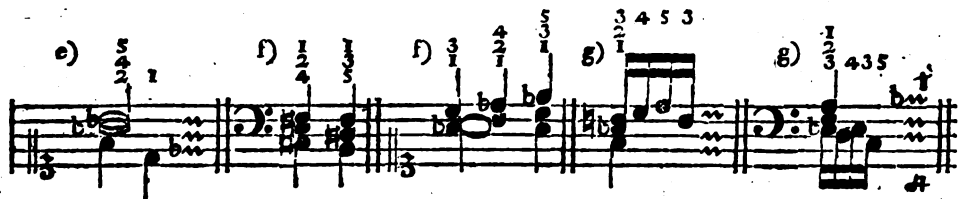


(Die

\*) Der Kürze wegen werde ich, anstatt der weitläufigen Anzeige: mit dem ersten, dritten und vierten Finger u. bloß die Ziffern wählen, und auch das: wie bey u. weglassen.

(Die Applikatur für die linke Hand habe ich unter den Noten bemerkt; doch kann die Folge der Töne auch hierbei eine Abänderung in der Fingersezung nöthig machen.)

Bei den folgenden und diesen ähnlichen Fällen ist es erlaubt, den kleinen Finger e) oder den Daumen f) auf eine Obertaste zu setzen. In den Beispielen g) muß man sogar zu dreien in dem Umfange einer Quarte enthaltenen Tönen, gegen die obige Regel, drei zunächst liegende Finger gebrauchen.



§. 214.

Drei in dem Bezirke einer Quinte, und zwar terzenweise von einander abstehende Töne greift man mit  $\frac{5}{2}$  a), mit  $\frac{4}{2}$  b), oder mit  $\frac{5}{2}$  c), diese Akkorde mögen nun zugleich, oder nach einander angegeben werden.



Auch die Fingersezung bei d) ist nicht ganz ungewöhnlich. Die übrigens eben nicht zu empfehlende Applikatur in dem Beispiele e), auf der folgenden Seite, dürfte nur etwa in Fällen von der unter f) angezeigten Art zu entschuldigen seyn.



\*) Marpurg erklärt, in der Kunst das Clavier zu spielen 2c. S. 46. diese Applikatur ohne Einschränkung für falsch; Bach hingegen erlaubt sie deswegen, weil die Obertaste am bequemsten mit dem dritten Finger angeschlagen wird. Das geräuschet aber nicht die unterste Note mit dem Daumen zu nehmen.

\*\*) Es schien mir nöthig, den Klavierspieler auch mit der Fingersezung bei den, wenigstens noch vor kurzem so allgemein beliebten, und fast bis zum Ekel gemißbrauchten Harfenbässen bekannt zu machen.

Fingersowegen  
des folgenden Akkord.

unterste Note  
mit dem Dau-  
men zu neh-  
men. Da für  
mit dem Zei-  
gefingern  
gedeutet ist.



Stehen die Töne nicht terzenweise von einander ab, so werden sie mit den bey g) und h) angezeigten Fingern gegriffen.



## §. 215.

Zu dreyen in dem Umfange einer Sexte liegenden Tönen gebraucht man — je nachdem die beyden höhern Töne sich wie eine Sekunde a) b), Terz c) d) e) f), Quarte g) h) i), oder Quinte k) l), zu einander verhalten — diejenigen Finger, die ich über den Noten bezeichnete, nur in besondern Fällen anwendbare, Fingersetzung kett: so habe ich zwey gewöhnlichere und größtentheils zweckmäßigere Applikaturen unter den Noten angezeigt.



Kann zu machen, da man deren mit unter — wie wohl nicht mehr so häufig und überall — auch noch in den Kompositionen neuerer Tonsetzer findet. Damit aber der Lernende nicht auf den Gedanken kommen möge, bey solchen so genannten Harfenbässen (s. den Anhang) fände bloß die über den Noten bezeichnete, nur in besondern Fällen anwendbare, Fingersetzung kett: so habe ich zwey gewöhnlichere und größtentheils zweckmäßigere Applikaturen unter den Noten angezeigt.

Nur etwa alsdann, wenn die Folge so wäre, wie in dem obigen Beispiele.

Wenn Herr Türk uns alle möglichen Fingersetzungen an gibt, wir Akkorde gegriffen werden können, so sollte er uns auch (besonders in Fällen wo die Applikatur ganz von allen Regeln abweicht) immer wir hier oben bei f) Beispielen vorlegen, die solche Fälle recht fertig und dergleichen Irregularitäten nichtwendig machen. — Und dennoch muß ich anmerken, dass auch diese Stellen die neuere Schuhsicht leicht, und natürlicher finger

schlecht Von dreystimmigen Sätzen.

207

(nicht gut:)

oder:

Wenn ich  
Beyd dem  
isolirten Ak-  
=Kord, oder in  
der Folge unter  
manchen-  
Diser Art  
nebst den Wort  
besser einen  
fer andern  
Fingersatz  
vor schlug;  
so schien mir  
dise Abände-  
=rung bloß für  
ienk Stelle  
leichter; oder  
zwei m. d. g.  
[manchmal  
fürs Auge bloß  
ohne behaupten  
zu wollen, dass  
derselbe Ak-  
=Kord mit d. r.  
Türk. Appli-  
=katur [aber  
in Verbindung  
vorhergehende  
oder nachfol-  
=gender mu-  
=sikalischer  
Ideen] nicht  
anwendbar,  
und was mehr  
ist brauch-  
=barer wäre.

§. 216.

Drey in dem Bezirke einer Septime liegende Töne greift man in der rechten Hand mit  $\frac{5}{4}$ , oder allenfalls auch mit  $\frac{4}{3}$ , in der Linken hingegen gemeinlich mit  $\frac{1}{2}$ , wenn nämlich die beyden höhern Töne, wie in den folgenden Beyspielen a), nur eine Sekunde von einander abstehen. Verhalten sich aber die beyden höhern Töne wie eine Terz, Quarte, Quinte oder Serte zu einander, so hat man dazu nach Umständen die bey b) c) d) oder e). angezeigten Finger zu wählen.

a)  $\frac{5}{4}$  3

b)  $\frac{5}{4}$  (3)

c)  $\frac{5}{4}$  (2)

d)  $\frac{5}{4}$

e)

Man sieht hieraus, daß eine Applikatur gut seyn kann, die bey den nämlichen, zwey Oktaven höher oder tiefer versetzten Griffen — wegen der dazu erforderlichen verschiedenen Richtung der Hand — wie in dem obigen letzten Beispiele, ziemlich unbequem wäre. Eine Bemerkung, die auf mehrere Fälle paßt.

F. Schlecht weil es eine Hauptregel ist der neuern Schule ist, wo möglich zu vermeiden daß 2. lange Tasten zwischen 2. der längern Finger zu liegen kommen doch ist es manchmal unmöglich zwey Augen schmerz zu verhindern nur zwischen den Daumen und Zeigefinger können füglich mehr als 2. lange Tasten ungebraucht liegen.



Es ist kaum nöthig, nochmals zu erinnern, daß bei solchen und noch größern Spannungen so wohl der Daumen, als der kleine Finger, im erforderlichen Falle ohne Bedenken auf eine Overtaste gesetzt werden darf, wie in diesen Beispielen..



§. 217.

Drei Töne in dem Umfange einer Oktave werden mit  $\frac{5}{4}$  (in der Linken mit  $\frac{1}{2}$ ) gegriffen, vorausgesetzt, daß die beiden höhern Töne, wie bei a), nur eine Sekunde gegen einander betragen. Verhalten sie sich aber wie eine Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime zu einander, so gebraucht man dazu die bei b) c) d) e) und f) bezeichneten Finger.



(Wer lange Finger hat, der erreiche in gewissen Fällen die Oktaven auch wohl mit 7, und wähle sodann zum mittlern Tone den bequemsten Finger.)

§. 218.

Sind drei Töne in dem Umfange einer Note oder Decime enthalten, so greift man die beyden äußersten ohne Ausnahme mit 1; denn hierbey fallen alle Regeln in Absicht auf die Overtasten und das Fortsetzen u. weg. Die dabey befindliche dritte Taste schlägt man mit demjenigen Finger an, welcher der Lage nach am bequemsten dazu ist. Z. B.

Finerere  
Schule  
würde  
diese Stelle  
so fingern

Allegro.

rechte Hand

§. 219.

Hier folgen noch einige jetzt sehr gewöhnliche Figuren u. die auf dreystimmigen Afforden beruhen. Die Ausführung der drei ersten Beispiele ist darin von einander verschieden, daß bey 1) während des ersten Achtels nur das c allein angeschlagen und hernach ausgehalten wird; bey 2) hingegen hebt man nach dem ersten Achtel den Finger von der Taste c ab, und bey 3) treten alle drei Töne zugleich ein; jedoch wird das c alsdann, wie bey 1), den halben Takt hindurch ausgehalten. Die übrigen Beispiele — wozu ich über und unter den Noten eine brauchbare Applikatur angezeigt habe — bedürfen keiner weitern Erklärung.

so auch:

(C. 183.)

verhört.

nicht geht

§. 220.

Obgleich diese Fingersezung zur Noth hingehen kann, so ist doch die über den Noten beigezeichnete, woben der Daumen auf eine Overtaste gesetzt wird, in dem obigen Falle besser.

Türks Klavierschule.

Db

## §. 220.

Bei allen vierstimmigen Griffen und bei den daraus entstandenen gebrochenen Sätzen kommt es hauptsächlich darauf an, welcher Finger dabei jedesmal am besten ungebraucht bleibt. In den folgenden vier Paragraphen will ich das Nöthigste darüber anmerken. Hoffentlich wird man von den darin enthaltenen wenigen Beispielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall machen können.

## §. 221.

Vier Töne, welche in dem Umfange einer Quarte enthalten sind, werden mit den hier angezeigten Fingern gegriffen.



Die Applikatur bei b) und c) finde ich zwar in keinem Lehrbuche; indeß wird, bei der durch kleine Noten bemerkten Folge, wohl nicht viel dagegen einzuwenden sehn. *Ich kam mir keine Gedanken* Andere vierstimmige harmonische Zusammensetzungen in dem Bezirke einer Quarte kommen nicht vor, folglich habe ich auch nicht nöthig, mehr davon zu sagen.

## §. 222.

Zu vier Tönen, wovon die beiden äußersten eine Septe gegen einander betragen, gebraucht man den Umständen gemäß  $\frac{4}{2}$  a) oder  $\frac{5}{2}$  b).



Als eine Ausnahme von der obigen Regel kann die bei c) bezeichnete Applikatur angesehen werden. Wer es bequemer findet, der setzt den Daumen auf eine Overtaste.

*Wer sollte es nicht?*

## §. 223.



# Von vierstimmigen Sätzen.

223

## §. 223.

Hier in dem Bezirke einer Septime enthaltene Töne greift man mit  $\frac{4}{2}$  a),  $\frac{5}{4}$  b),  $\frac{5}{3}$  c), auch wohl mit  $\frac{5}{4}$  d), oder mit  $\frac{4}{3}$  e).

Exercise a) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 2, 1, 2, 4, 5, 1. Exercise b) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2. Exercise c) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. Exercise d) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. Exercise e) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1.

Die bey d) angezeigte Applikatur erfordert lange Finger; wer diese nicht hat, der kann den Daumen ohne Bedenken auf eine Overtasse setzen.

## §. 224.

Hier Töne, wovon sich die beyden äußersten wie eine Oktave zu einander verhalten, greift man mit  $\frac{5}{3}$  a), oder mit  $\frac{5}{4}$  b), auch wohl mit  $\frac{4}{3}$  c).

Exercise a) shows a sequence of notes with fingerings 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1. Exercise b) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. Exercise c) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1. Exercise d) shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1.

De 2

Col



Handwritten musical score for four voices, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. There are also some annotations in German, such as "Fühl leichter so, und für Auge angenehmer." and "nicht geht". The score is in 3/4 time and G major.

F 2 1 2

Fürwecklich  
im geschwin-  
den Zeitmaß

Fühl  
leichter  
so, und  
für Auge  
angenehmer.

leichter

nicht geht

Steibelt.

Stei-

B 5 4  
f 2 1 2

Fauch das versetzen für 2. Fingern auf der nehmlichen Taste [wie hihr 3. u. 4. auf e]  
wenn nur eine Note dazwischen ist wird im geschwinden Zeitmaß eine  
Schwierigkeit die man zu vermeiden suchen muss. —

Steibelt. 3531 353 1 353 1 353 1 353 1 123412345432 1432 1

Dussek. 412454 512454 512353 512454

Mozart. 31425 341 4 15 2 414 1

Larghetto.

*Schlüßlichter*

## §. 226.

Von den nachstehenden, zum Theil ebenfalls sehr gewöhnlichen, Stellen oder Sätzen sind die meisten auf einen mehrmals unmittelbar nach einander höher oder tiefer versetzten Akkord gegründet.

1251251 25125 15215215 2 15215 2 1 52 1 52 1 52 1 52 *besser*

Mozart. \*) 124 532 135 421 213 412 135 413

23) 125 4 21 235 421 1 2 5 4 21 235 421 124 532 135 421 235 4 3 2 125 421

21 3 41 1 2 13 215 4 1 2

153215 3215321532 125123512 3512351 12541254 12541254

\*) Ich muß gestehen, daß ich zu dieser Stelle keine Fingersetzung finden kann, gegen welche gar nichts einzuwenden wäre; denn auch die über den Noten bezeichnete ist mitunter ziemlich unbequem, oder erfordert wenigstens eine große Hand. Wer die nicht hat, der müßte eintigmal abgleiten, und auch auf Untertaken einen Finger fortsetzen, oder allenfalls die unter den Noten angedeutete Applikatur wählen. Wiewohl ich dazu nicht rathe würde.

F Ich folge bei dieser Stelle den obersten Fingern ausgenommen, wo ich andre in der Mitte angezeigt habe.

The musical score consists of four staves, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The staves are labeled with names and fingerings:

- Staff 1:** Fingerings: 1254125412541254, 125212521252, 125212521252.
- Staff 2:** Labeled "Mozart. 125". Fingerings: 1325142514251325, 4125 4125, 4125 4125.
- Staff 3:** Labeled "Derselbe." and "Desgl.". Fingerings: 5421 2124 54 212124 54212124, 542154 542154 542154.
- Staff 4:** Labeled "Kozeluch.". Time signature changes to 2/4. Fingerings: 242151 242151 242151 242151 242151.

## F ü n f t e r A b s c h n i t t.

Von den Merkmalen, woraus sich erkennen läßt, für welche Hand die Noten auf dem einen oder dem andern Systeme bestimmt sind; von einigen Passagen u. welche abwechselnd mit beiden Händen gespielt werden müssen, und von dem so genannten Ueber- schlagen und Eindringen der Hände.

§. 227.

Die Noten auf dem jedesmaligen obern Systeme gehören zwar gewöhnlich für die rechte, und die auf dem untern für die linke Hand. Zuweilen

stehen jedoch auch für die Rechte bestimmte Noten, wie in dem folgenden Beispiele a), mit in der untern, oder für die Linke gehörige Noten mit in der obern Zeile b). Auch werden bey gewissen Stellen, aus verschiedenen Ursachen, die Noten für beyde Hände in Ein System geschrieben c) d); die für die Rechte sind in solchen Fällen meistens aufwärts, die für die Linke aber abwärts gestrichen a) b) c) d). Schon hieraus läßt sich schließen, daß die Noten bey c) und d) für beyde Hände gehören. Uebrigens würde es entweder ganz unmöglich, oder wenigstens sehr unbequem seyn, diese Noten alle mit Einer Hand zu spielen. So auch mit gehöriger Anwendung in den Beispielen a) und b). Nur alsdann, wenn in dem Systeme für den Bass längere oder kürzere Pausen stehen e), ist es gemeinlich ein Merkmal, daß so wohl die auf- als auch die abwärts gestrichenen Noten in der obern Zeile für die Rechte bestimmt sind. Eben so erkennt man aus der halben Taktpause bey f), daß die Noten in der untern Zeile mit der Linken allein gespielt werden sollen. Wiewohl hierbey manche, ohne große Weitläufigkeit nicht nachmahhaft zu machende, Ausnahmen statt finden können, wovon ich nur zwey Beispiele anführe. In dem ersten, bey g), beziehen sich die Pausen bloß auf Eine Stimme der linken Hand, folglich nimmt diese, der Pausen ungeachtet, doch an der Ausführung Theil. Dasselbe gilt auch bey h) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Fälle, wobey man in dieser Rücksicht zweifelhaft seyn könnte; denn meistens hängt es von der Bequemlichkeit ab, und bedarf daher keines besondern Merkmales, ob die vorgeschriebenen Noten mit dieser oder jener Hand gespielt werden sollen. Nur dies muß ich noch anmerken, daß außer den gedachten Fällen, zur Ersparung mehrerer Nebenlinien u. auch öfter in der untern (für den Bass bestimmten) Notenzeile der C-Schlüssel i), oder in dem obern Systeme, wie bey l), der F-Schlüssel eintritt. Folglich ist die Bezeichnungsart bey i) der Bedeutung nach mit der bey k), und die bey l) mit der bey m) einerley.



o)

Exercises e) through m) are presented in two systems. The first system contains exercises e), f), g), and h). The second system contains exercises i), k), l), and m). Each exercise is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 3/8 time. Exercise e) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise f) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise g) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise h) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise i) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise k) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise l) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Exercise m) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

§. 228.

In Fugen, oder auch in andern drey- und mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Stellen vor, woben man von selbst (ohne ein vorhandenes Merkmal) eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt wurde, mit der Linken fortführen muß, und umgekehrt; weil nämlich solche Stellen, ohne daß dabey eine Hand der andern zu Hülfe kommt, nicht heraus zu bringen sind. Hier folgen drey kurze Beispiele von dieser Art.

[illegible]

beide  
Finger=  
Klängen  
Wodurch  
eine große  
Hand:  
was die nicht hat  
kann die es  
Takt  
und 1000  
dergleichen  
Stellen,  
nicht gut  
und singend  
forttragen

\*) Von diesem c an muß nämlich die Mittelsstimme mit der rechten Hand fortgeführt werden.

Lar- Ich würde di  
n. = mittelstimme  
schau früher  
woi fahne  
ist, und di O  
= tafen beginne  
mit ~~der~~  
rechten Hand  
spielen.





Auch übernimmt zuweilen eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen. Die in dem nachstehenden Beispiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derselben Bezeichnung für die Rechte.



## §. 229.

Noch giebt es gewisse Stellen, welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden sollen, ob sie gleich zum Theil mit Einer Hand heraus zu bringen wären. Die Hauptfrage hierbei ist diese: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand bestimmte sind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier, nämlich: die Noten stehen 1) auf beyden Systemen in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüssel, wie bey a), wo alsdann jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten spielt; 2) fügt man auch wohl noch Pausen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand so lange unthätig seyn soll, bis die Andere indessen die vorgeschriebenen Töne angegeben hat b); 3) sind bey Noten für beyde Hände in Einem Systeme zugleich — wie in den Beispielen c) d) und e) — die für die linke abwärts gestrichen, folglich gehören die aufwärts gestrichenen für die Rechte; (§. 227.) und in gewissen Fällen, bes

sonst  
NB. Der Saume kan erst hihr ~~anstatt~~ des Aten auf P im Bass eintreten nachdem das F. in der Mittelftime angepsihlt worden ist. — Wi schon erwähnt; man muss den wahren Zeitpunkt auffinden wann eine Ferswaelung am füglichsten Statt haben kan, wiede Schwierigkeit zwindet.



sonders wenn etwa eine Verwechslung möglich wäre, bestimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beigefügtes *R.* oder *dextra*, (italiänisch *destra* oder *dritta*, französisch *droite*;) abgekürzt: *d.* (rechte Hand;); so wie *L.* oder *sinistra*, abgekürzt: *s.* (franz. *gauche*;) die Linke andeutet *d*).

a)

oder:

b) \*\*)



E. Bach.

Derselbe.

Desgl.



\*) Man vergeße auch hierbei nicht, so bald die Geltung der Note vorüber ist, den Finger gehörig von der Taste abzuheben. Sollte ein solcher Ton während der darauf folgenden drei Sechzehntheile ausgehalten werden, so müßte im Basse ein Viertel vorgeschrieben seyn, wie bey aa).

\*\*) Diese Bezeichnungsart, mit den hinzu gefügten Pausen in der obern Stimme, ist zwar gewöhnlicher, und besonders alsdann, wenn die Noten für beyde Hände nicht in Einem Systeme stehen, auch wohl richtiger, oder doch genauer bestimmt, als die bey a); nur sollten freylich, der Analogie nach, in der untern Stimme wohl ebenfalls Pausen vorgeschrieben seyn, wie bey bb). Weil aber daraus bey längern Stellen unnöthige und schwer zu übersehende Hervorhebungen entstehen würden, so pflegt man die Pausen in dieser (untern) Stimme gewöhnlich wegzulassen, so lange nämlich nicht eine unrichtige Eintheilung u. dabey zu besorgen ist.

\*\*\*) In diesen Beispielen, wo es bloß darauf ankommt, die Bedeutung der beigefügten Buchstaben zu erklären, würde man auch ohne dieses Merkmal die für jede Hand bestimmten Noten errathen; es werden aber weiter unten einige Stellen vorkommen, wobey die Buchstaben u. nöthiger sind.

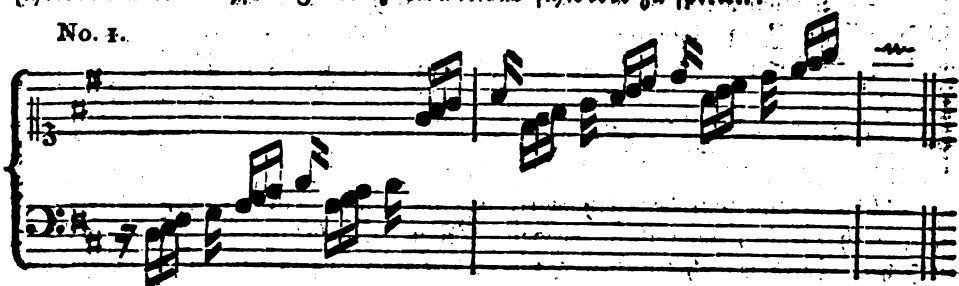
## §. 230.

Zur ersten Übung in dergleichen Passagen kann man etwa die Tonleitern, wie in dem nachstehenden Beispiele, anfangs aufwärts, und mit der vorgeschriebenen Abwechslung der Hände, sodann aber im Absteigen, oder rückwärts spielen lassen. Nur muß der Lehrer seine Schüler hierbei vorzüglich dazu anhalten, daß sie bey dem Abwechseln der Hände den jedesmal zuletzt gebrauchten Finger, z. E. im ersten Takte des folgenden Beispiels den Daumen der linken Hand von dem mit + bemerkten f und c. gehörig abheben. Denn gemeinlich lassen Anfänger den gedachten (zuletzt gebrauchten) Finger auf der Taste stehen, wie bey b).



In Absicht auf den Vortrag sind die Tonleitern c. mit der hier vorgeschriebenen Abwechslung der Hände etwas schwerer zu spielen:

## No. 1.



## No. 2.



Freilich sehr fehlerhaft, aber meines Erachtens sollten dergleichen ~~Stücke~~ <sup>Sor-</sup>züge in einem langsamen Zeitmaß ungefähr so gespielt werden wie ich es mit Bleistift bei a) angemessen habe; denn das zu schnelle Absetzen ist eben so fehlerhaft, als das zu lange Ferweilen. „Medium tennere Beatitudo“.



weil bey dem Abwechseln der Hände, anstatt der guten Noten, leicht die schlechten accentuirt werden können.\*) Denn gewöhnlich geben Anfänger, wenn sie eine andere Hand einsetzen, den ersten Ton stärker an, als die übrigen; da dies doch in vielen Fällen (z. B. bey den mit + bezeichneten Noten in No. 2. und 3.) ganz gegen den erforderlichen Vortrag wäre.

§. 231.

Ein anderer, ebenfalls ziemlich gewöhnlicher, Fehler besteht darin, daß Anfänger bey dem Abwechseln der Hände oft ein wenig verweilen, oder eine Trennung entstehen lassen. Nicht selten hört man nämlich, statt der vorgeschriebenen Triolen bey a), die unrichtige Eintheilung bey b) oder c).



Die Triolen werden zwar — wie ich schon §. 105. angemerkt habe — sehr häufig so unrichtig eingetheilt; vorzüglich aber ist das der Fall bey dem Abwechseln der Hände. Man bemühe sich daher, die auf ähnliche Art auszuführenden Stellen so zusammenhängend vorzutragen, als würden sie mit Einer Hand gespielt.

§. 232.

Alles, was von der Fingersetzung überhaupt erinnert worden ist, das muß auch hierbey beobachtet werden. Neue Regeln sind hierzu nicht nöthig, da sich alles auf die schon bekannten zurück führen läßt. Nur dies Einzige merke man, daß es bey dem Abwechseln der Hände, besonders wenn die Fortschreitung stufenweise geschieht, nicht gut ist, mehrere Finger übrig zu behalten. Man suche daher, wo möglich, bey aufsteigenden Stellen in der linken Hand mit dem Daumen oder wenigstens mit dem zweyten Finger aufzuhören, damit die Rechte ungehindert an ihren Platz kann. (Im Absteigen gilt das in

\*) Ein Umstand, worauf man bey längern Passagen für beyde Hände vorzüglich Rücksicht zu nehmen hat.

In solchen Stellen müssen beide Töne, [der 3te der linken, mit dem ersten der rechten Hand gleichsam ineinander verschmolzen werden.

Ansehung der rechten Hand, was vorher von der Linken gesagt wurde.) Wie nöthig dies ist, davon kann man sich schon einigermaßen aus den folgenden Beispielen überzeugen.

gut:                      nicht so gut:              schlecht:              noch schlechter:

a) 2 1                  b) 3 2                  c) 4 3                  d) 5 4                  e) 5 4 4 5

Daß aber auch das Aneinandersetzen der Hände, bey d) und e), in gewissen Fällen nöthig und folglich gut seyn kann, werde ich weiter unten zeigen.

## §. 233.

Das Abwechseln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt zuweilen auf Einer Taste vor, und wird so angezeigt, wie in den folgenden Beispielen. Man hat dabey denjenigen Finger, mit welchem dieselbe Taste vorher angeschlagen wurde, schnell abzuheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgesondert zu hören sey.

oder:                      auch so:

Ruhe, aber dabei freulich sehr geschwinde fortsetzen, weil außerdem Lücken oder Ungleichheiten in Absicht auf den Vortrag entstehen würden.

The musical score consists of four examples, labeled a), b), c), and d), arranged in two systems. Each system contains a right-hand staff (labeled 'Rechte.') and a left-hand staff (labeled 'Linke.'). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Examples a) and b) show rapid hand-crossing in a single measure. Examples c) and d) show hand-crossing over a longer phrase, with 'Moderato' and 'Andante' markings respectively. The right hand is labeled 'Rechte.' and the left hand 'Linke.'.

§. 235.

Das Ueberschlagen der Hände, worunter auch das Untersetzen derselben mit begriffen ist, wurde ehemals für ein sehr wesentliches Kunststück gehalten. Man würde daher die Geschicklichkeit desjenigen Klavierspielers, welcher nicht irgend eine Menuett mit (kreuzweise) überschlagenen Händen, oder eine Bataille mit donnernden Kartäunen u. auf die angezeigte Art hätte spielen können, sehr bezweifeln. — Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meistern gefakte Tonstücke an, worin diese Spielart vorkommt; allein man macht im Ganzen genommen doch etwas seltener, und größtentheils nicht bloß zur Belustigung des Auges u. Gebrauch davon. Indes lassen freilich noch verschiedene neuere Komponisten zuweilen mehr aus Tändelei, als aus irgend einem wichtigen Grunde, die Hände überschlagen.

Von dem §. 234. erwähnten Ueberspringen ist das Ueberschlagen darin verschieden, daß bei dem letztern gemeinlich Eine Hand unverrückt auf ihrer Stelle bleibt, da

da hingegen bey dem Ueberspringen beyde Hände nach einander fortgesetzt werden müssen. Auch haben bey dem Ueberschlagen gewöhnlich beyde Hände zugleich, folglich nicht wie bey dem Ueberspringen nur wechselsweise, (nach einander,) zu spielen.

## §. 236.

Mehrentheils kann man von selbst (auch ohne ein hinzugefügtes Merkmal) errathen, mit welcher Hand das Ueberschlagen nöthig wird, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b).

Andante.

a)

1) oder:

u. s. w.

b) Allegro.

2) oder:

Denn daß man bey a) die Rechte über die Linke, und bey b) die Linke über die Rechte setzen (schlagen) muß, läßt sich gar nicht verfehlen. Ist aber zu besorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der Linken spielen möchte: so pflegen sorgfältigere Komponisten einer solchen möglichen Verwechselung entweder durch die genauer bestimmte Andeutung oben bey 1) und 2) vorzubeugen, oder sie bezeichnen auch in solchen Fällen die für die Rechte gehörigen Noten nach §. 229. durch ein beigefügtes *R. dext.* oder *d. re.* die für die Linke aber durch *L. sin.* oder *f. re.* wie in den folgenden Beyspielen.

(Mozart.)

(Mozart.) sinistra. destra.



(Häffler.)



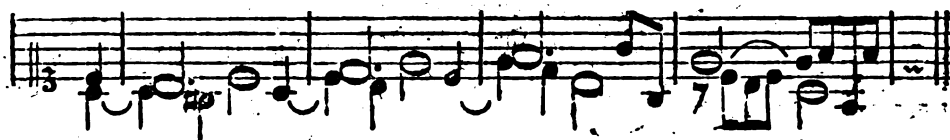
ohne Ueberschlagen tausendmal leichter.

§. 237.

Ueberschreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, so muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere setzen. Z. B.



Dieselbe Spielart wird auch alsdann erfordert, wenn die Noten für beyde Hände in Einem Systeme stehen, wie in dem folgenden Beispiele, wo die aufwärts gestrichenen (zum Theil tiefern) Noten die erste Stimme bezeichnen.



Türks Klavierschule.

*ff*

§. 238.

## §. 238.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überschlagen muß, giebt es noch eine besondere Art, woben die Eine Hand auf ihrem Plaze bleibt, (und also nicht fortgerückt werden darf,) indem die Andere an derselben Stelle gleichsam eindringt. Z. B.







Welche Hand man in solchen Fällen über oder unter die andere zu setzen hat, dies läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen. Der Spieler muß jedesmal selbst beurtheilen, welches bequemer ist. Bey gewissen Stellen finden nämlich beyde Arten statt; bey andern hingegen, und zwar bey den meisten, ist das nicht der Fall. In den Beyspielen a) c) d) und g) wird die Linke über, bey b) e) und f) aber unter die Rechte gesetzt; jedoch wären die beyden Takte a) allenfalls auch auf die letztere Art, wiewohl nicht so bequem, heraus zu bringen. Ob man bey h) die Linke über die Rechte setzen will, oder umgekehrt, dies wird ziemlich einerley seyn. Bey i) muß sich die Rechte, wenn ich so sagen darf, unter der Linken hingiehen. In dem Beyspiele k) kann man die Linke unter die Rechte setzen. Soll aber diese Stelle wie bey + vorgetragen werden, so setzt man die Linke über die Rechte.

§. 239.

Den Beschluß dieses etwas lang ausgefallenen Kapitels\*) mögen verschiedene schwere und leichtere, von guten Meistern gesetzte Stellen machen, die zur Uebung im Ueberspringen, Abwechseln, Ueberschlagen, Untersetzen und Eindringen der Hände dienen können.

§f 2

Se:

\*) In der ersten Auflage dieser Klavierschule füllte das Kapitel von der Fingersehung neun Vogen aus, und enthielt, wie ich damals (1789.) besorgte, hin und wieder vielleicht schon zu viel Specielles. Dessen ungeachtet schreibt mein Freund, A. W. Müller, in der Vorrede zu seiner so genannten Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte, hauptsächlich in Absicht richtiger Applikatur: „Türk hat zwar ein weniger kostspieliges Werk, seine Klavierschule für Lehrer und Lernende hierüber (bloß über die Fingersehung, oder gar nur über den zu seltenen Gebrauch des ersten, vierten und fünften Fingers, wovon vorher die Rede ist?) herausgegeben: aber es enthält in Bezug auf die jetzigen (1796.) neuen Figuren und Passagen gar nichts specielles, und in Ansehung der allgemeineren Regeln nichts, was Bach nicht längst gesagt hätte. —“ Diese Beschildigungen sind von der Art, daß ich es für ganz überflüssig halte, auch nur Eine Zeile darauf zu erwiedern. —

Sebastian Bach.



Friedemann Bach. (f. 229. c.)



(Derfelbe.)



Kma

# **Vom Abwechseln, Ueberschlagen und Einbringen der Hände. 229**

Emanuel Bach.



Georg Benda.

(f. 234.)



Clementi.

(Derfelbe.)



Haydn.

Haydn.

Haydn's piece is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a series of eighth-note chords in the right hand and a bass line with some rests and eighth notes in the left hand. Measure 238 is marked with a '7' and a '3' below the staff. Measure 239 is marked with a '7' and a '3' below the staff.

(f. 238.)

Häfler.

Häfler's piece is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a series of eighth-note chords in the right hand and a bass line with some rests and eighth notes in the left hand. Measure 238 is marked with a '7' and a '3' below the staff. Measure 239 is marked with a '7' and a '3' below the staff.

(f. 238.)

(f. 234.)

Kirnberger.

Kirnberger's piece is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a series of eighth-note chords in the right hand and a bass line with some rests and eighth notes in the left hand. Measure 233 is marked with a '7' and a '3' below the staff. Measure 234 is marked with a '7' and a '3' below the staff.

(f. 233.)

Mozart.

Derfelbe.

Mozart's piece is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features a series of eighth-note chords in the right hand and a bass line with some rests and eighth notes in the left hand. Measure 236 is marked with a '7' and a '3' below the staff. Measure 237 is marked with a '7' and a '3' below the staff.

(f. 236. b.)

(f. 236. 2.)

Schulz.

# Vom Abwechseln, Ueberschlagen und Eindringen der Hände. 231

J. H. P. Schulz. (§. 236. 1.)



E. W. Wolf.



Mit gutem Bedacht habe ich Stellen aus den Arbeiten älterer und neuerer Komponisten von anerkannten Verdiensten eingerückt, um dadurch Einige, welche das Ueberschlagen u. d. Hände gern ohne Einschränkung zu einer bloßen Ländelei herabwürdigen möchten, bey dieser Gelegenheit, wo möglich, eines Bessern zu überzeugen. Daß aber diese Spielart sehr oft gemißbraucht wird, habe ich §. 235. schon zugegeben.

## Fünftes Kapitel.

### Von den Vor- und Nachschlägen.

#### Erster Abschnitt.

#### Von den Vorschlägen überhaupt.

##### §. 240.

Die Vorschläge \*) (italiänisch: *Appoggiature*, französisch: *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da sich aber, meiner Uebersetzung nach, über die Vorschläge und über ihre erforderliche Behandlung in einigen Paragraphen wenig oder gar nichts Befriedigendes sagen läßt: so will ich diesem Gegenstande ein eigenes Kapitel widmen.

Die Lehre von den Vorschlägen wird, wie mich dünkt, in verschiedenen Anweisungen zu kurz und unvollständig vorgetragen. So füllt z. B. in Löhleins Clavierschule u. die ganze Abhandlung von den Vorschlägen kaum eine halbe Seite aus. Und doch kenne ich keine Manier, welche bey der sehr unbestimmten Bezeichnungsort mancher Komponisten so viele Regeln und Einschränkungen erfordert, als der Vorschlag; obgleich die Ausführung desselben an sich allerdings leicht ist.

##### §. 241.

Unstreitig sind die Vorschläge größtentheils ein Werk des Geschmacks; daher lassen sich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber festsetzen, weil der Geschmack, wie bekannt, wenigstens in Nebendingen sehr verschieden ist.\*\*) Sollte man in streitigen Fällen — deren es in Ansehung der

\*) Ehedem nannte man die Vorschläge Accente. (Matthesons vollkommner Kapellmeister S. 112; Walthers Lexicon, unter Accent u. a. m.) Hier und da, besonders aber in Frankreich ist diese Benennung der Vorschläge noch jetzt gewöhnlich.

\*\*) Und überhaupt in allem, was die Form und Manier, oder die Art und Weise betrifft, wie etwas ausgedrückt werden soll, wohl verschieden bleiben wird.

Das übrigens der Geschmack, oder die künstliche Beurtheilungskraft, nach Grundsätzen des Gimmits werden kann und muß — wie Werhard in seiner Theorie der schönen Wissenschaften lehrt — dies ist keinem Zweifel unterworfen. Nur aber möchten diese Grundsätze, auf Musik angewandt, wohl noch nicht hinlänglich bestimmt und allgemein genug verbreitet seyn. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß ein Mann von Werhards ausgebreiteten Kenntnissen über den Geschmack in der Musik ein eigenes Werk schreiben möchte. Im dem 1795. von H. C. Koch herausgegebenen Journal der Kunst befindet sich S. 63 - 121. über den Modegeschmack in der Musik eine Abhandlung, worin bey manchen offenbar übertriebenen Behauptungen viel treffendes über diesen Gegenstand enthalten ist.

der Vorschläge besonders viele giebt — sicher entscheiden können, so müßten wenigstens die größten Meister einerley Geschmack haben. Daß es aber in der Musik noch nicht so weit gekommen ist, lehrt die Erfahrung. Denn bekanntlich herrscht in den Werken eines Bach, Benda, Haydn, Mozart &c. keinesweges einerley Geschmack. Gesezt aber, dies wäre bey allen großen Komponisten jeder Nation im Ganzen genommen der Fall: so würde daraus doch nicht folgen, daß sie bis auf den kleinsten Umstand zusammen treffen müßten. Wie nun alsdann, wenn Ein geschmackvoller Tonseker oder Schriftsteller über Musik da einen langen Vorschlag verlangt, wo ihn der Andere kurz, oder gar nicht haben will? Und doch lassen sich allgemeine Regeln darüber nur von den praktischen Werken guter Tonseker abziehen.

Jedoch, ich will hierüber keine weitläufigen Untersuchungen anstellen; denn gewiß wird es, nach dem Wenigen, was ich davon gesagt habe, nicht auffallend seyn, wenn ich in einzelnen Fällen meinem eigenen Geschmacke gefolget bin, und von den gegebenen Regeln verdienstvoller Tonlehrer abweichen zu müssen glaubte.

§. 242.

Jeder Ton, welcher zur Verzierung der Melodie eine Zeit lang an der Stelle des unmittelbar darauf folgenden Tones angebracht wird, heißt ein Vorschlag.\*) Von dem jedesmal darauf folgenden, und dadurch aufgehaltene(n) Tone wird auch die Geltung des (in Absicht auf den Takt überflüssigen) Vorschlages abgezogen; vorausgesezt, daß der Vorschlag durch eine kleinere Note angedeutet worden ist.\*\*\*) Man bedient sich der Vorschläge, um dadurch mehr Zusammenhang, Reiz, Lebhaftigkeit, fließenden Gesang &c. in ein Tonstück zu bringen; die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfaltiger zu machen u. dgl. m. Gegenwärtig sind die Vorschläge ziemlich allgemein geworden, da man hingegen ehemals, bey dem noch seltenen Gebrauche der Dissonanzen, die Vorschläge nur sehr sparsam anbrachte.

Vor

\*) Quantz und Marpurg lehren: „Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note.“ Leopold Mozart erklärt in seiner Violinschule S. 46. und 194. die Vorschläge für „kleine Noten, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Takte gerechnet werden.“ In Löhleins Clavierschule heißt es: „Vorschläge sind kleine Noten, so man vor ordinaire sezet.“ Ich enthalte mich, über diese Definitionen zu urtheilen; zumal da vielleicht auch meine obige Beschreibung eines Vorschlages mißlungen seyn kann.

\*\*) Wenn auch ein solcher bloß stellvertretender Ton — wie es ebenfalls öfter geschieht — durch eine gewöhnliche größere Note bezeichnet wird, so hört er doch dessen ungeachtet keinesweges auf, ein Vorschlag oder Vorhalt zu seyn; denn die Bezeichnung verändert bekanntlich in dem Wesen der Sache nichts. Daher habe ich auch in meiner Definition eines Vorschlages die kleinern Noten abthätlich nicht mit erwähnt. Ueberdies bezeichnet nicht einmal jede kleine Note einen Vorhalt. —

Vor diesem bezeichnete man die (kurzen) Vorschläge nicht durch kleinere Noten, sondern durch den so genannten *cultios*:  $\omega$ , oder vermittelt eines kleinen einfachen Kreuzes: +. Heinrichs Anweisung zc. S. 225; Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen, S. 47.) In französischen Lehrbüchern findet man sie durch einen in dieser Sprache gewöhnlichen Accent ( $\grave{}$ ) oder auch so angedeutet: c. (*Rousseau, Dictionnaire*; Mich. de Saint Lambert, *Le Principes du Clavecin* zc.)

Die kleinen Noten, deren mehrere unmittelbar auf einander folgen, sind unter den Vorschlägen, wovon in diesem Abschnitte die Rede ist, nicht mit begriffen. Das Nöthige darüber wird in dem Kapitel von den Manieren vorkommen.

## §. 243.

Bei der Lehre von den Vorschlägen ist vorzüglich dreierley zu untersuchen, nämlich: 1) wo kann ein Vorschlag angebracht werden? 2) welche Geltung muß er bekommen? 3) wie hat man ihn vorzutragen?

Die erste Frage könnte ich hier vielleicht ganz unbeantwortet lassen; denn die meisten Komponisten fügen in ihren, besonders für das Klavier geschten, Tonstücken gemeinlich die nöthigen Vorschläge selbst hinzu. Da jedoch zuweilen ein Vorschlag, welchen man ungern vermissen würde, nicht vorgeschrieben worden ist: so will ich nur einige Fälle namhaft machen, wo Vorschläge statt finden können.

Cosi bezeugt in seiner Anleitung zur Singkunst, S. 57. f. großen Unwillen darüber, daß die Komponisten schon damals (1723) die Vorschläge ausdrücklich andeuteten, da man diese Verzierung, seiner Meinung nach, der Willkühr des Sängers überlassen müsse. Er wird aber in den beigefügten gründlichen Zusätzen von Agricola hinlänglich widerlegt. Auffallend ist es, wie Così so sehr gegen das Beyfügen der Vorschläge eifern konnte, da er doch die übrigen durch Zeichen zc. angedeuteten Manieren ungeahndet hingehen läßt. Gleich als ob durch einen zur Unzeit angebrachten Vorschlag nicht eben so viel, und in Absicht auf die Harmonie wohl noch ungleich mehr verdorben würde, als durch einen Pralltriller u. dgl. Weiß denn aber jeder ausübende Musiker besser, als der Komponist selbst, wo ein Vorschlag statt findet, oder nicht?

Ganz gewiß würde hingegen mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt werden, und folglich auch manches Tonstück sehr dabey gewinnen, wenn man alle lange Vorschläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten andeutete, wie es bereits von verschiedenen Komponisten geschieht. Warum aber nicht alle Tonsetzer, wenigstens in zweifelhaften Fällen, sich dieser weit bestimmtern Andeutung bedienen, darüber muß man sich billig wundern. Fehlerhaft kann es doch wohl nicht seyn, ein Tonstück so aufzuschreiben, wie es gespielt werden soll.\*) Wählte man zur Bezeichnung der veränderlich langen Vorschläge:

\*) „Wird die Reinigkeit (des Sanges) durch den Vorschlag verletzt — schreibt Marpurg in der Anleitung zum Clavierspielen, S. 48. — so macht es das Nöthchen nicht wieder gut.“ Wahrscheinlich führte man aber, wenn ich nicht sehr irre, hauptsächlich deswegen kleinere No-



schläge durchgängig die gewöhnlichen Noten, so könnten die unveränderlich kurzen Vorschläge ohne Bedenken durch kleinere Noten angedeutet werden; denn alsdann müßte jeder Spieler sogleich, wie er sie einzutheilen hätte. Jetzt müssen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend sind, die Dauer aller Vorschläge zu bestimmen. Zwar bedient man sich seit einiger Zeit, aus guten Gründen, zur Bezeichnung der kurzen Vorschläge solcher kleiner Noten, die außer den gewöhnlichen Häkchen oben noch einen schräge aufwärts laufenden Strich haben, nämlich so:  $\text{f}^{\text{f}}$ ; allein noch ist diese Bezeichnung nicht allgemein eingeführt.

Im Gegensatz der kleineren Noten (Hülfsnöthen,) pflegt man die gewöhnlichen größeren in der Kunstsprache Hauptnoten zu nennen.

§. 244.

Wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Takttheil fällt, und ein konsonirendes Intervall bezeichnet; so kann vor diesem längern Tone — im Fall nämlich nicht etwa ein weiter unten anzuzeigender Grund dagegen ist — ein (langer) Vorschlag angebracht werden, und zwar von oben, wenn die vorhergehende Note höher a), von unten, wenn sie tiefer steht b). Eben so findet ein solcher Vorschlag statt: zwischen einer absteigenden Terz c), besonders vor dem so genannten Schlußtriller eines Abschnittes d); vor der Schlußnote ganzer e) und halber Tonschlüsse f), vorzüglich wenn (nach der oben gemachten Bemerkung) kürzere Noten vorher gegangen sind g); desgleichen vor Fermaten h) u. s. w. Kurze Vorschläge sind natürlicher Weise noch öfter zulässig, unter andern aber vor einer wiederholten Note i); vor einer auf- oder absteigenden Sekunde k) l);\*) vor einer Note, welche sich zu der vorhergehenden wie ein Sprung verhält m) n) o) u. a. m.

Gg 2

a)

Noten zur Bezeichnung der (längern) Vorschläge ein, weil diese größtentheils mehr oder weniger dissonirend sind. Denn da man es ehemals noch nicht wagte, gewisse Dissonanzen geradezu vorzuschreiben, so wählte man zur Bezeichnung derselben vielleicht etwas schwächern nur kleinere Noten — die allenfalls ohne eine daraus entstehende Unvollständigkeit im Takte wegleiben können — und überließ es dem Gutbefinden des Ausführers, die dadurch bezeichneten Vorschläge mit zu spielen, oder nicht. Da wir jedoch die übrigen, zum Theil noch härtern Dissonanzen durch gewöhnliche Noten andeuten, so könnten wir dieses Recht nunmehr auch wohl ohne Bedenken den längern Vorschlägen zugesuchen. Besorgte man aber, daß ein solcher ausgeschriebener Vorschlag nicht immer gehörig accentuirt werden möchte u. dgl. so wäre auch dazu leicht ein Zeichen ausfindig zu machen, im Fall man diesen Vortrag nicht durch st. rk. v. andeuten wollte.

\*) Unter einer steigenden Sekunde (einer Sekunde im Aufsteigen u.) versteht man zwei Töne, von welchen der jedesmalige zweite, auf dem Notenplane dargestellt, eine Stufe höher steht, als der erste. Von einer fallenden oder absteigenden Sekunde ist dies der umgekehrte Fall. Sonach wäre c - d eine steigende, d - c hingegen eine fallende Sekunde u. s. w. Der Kürze wegen werde ich mich dieser, nun einmal in die Kunstsprache eingeführten, Ausdrücke bedienen. Nur muß ich dabei noch bemerken; daß man den zweiten Ton meint, wenn es z. B. heißt: ein Vorschlag kann vor einer steigenden Sekunde statt finden u. dgl. m.



## §. 245.

Außer diesen Fällen giebt es noch viele andere, in welchen Vorschläge statt finden können. Wer jedoch nicht einen bereits gebildeten Geschmack und Kenntnisse von den Regeln der Harmonie, oder wenigstens ein gutes Ohr besitzt, dem ist zu rathe, daß er bey der simplen (unverzierten) Ausführung bleibe. Ueberhaupt möchte man viele Spieler bitten, die Vorschläge sparsamer anzubringen, da Einige fast keine nur mäßig lange Note damit verschöneren. Zwar werden die Vorschläge nicht so bald ekelhaft, als verschiedene andere Manieren; aber überhäufte und zur Unzeit angebrachte Vorschläge sind dessen ungeachtet zweckwidrig, und folglich auf keine Weise zu entschuldigen.

Agria

\*) Von den Erfordernissen eines langen Vorschlages wird in der Note zu §. 250. das Nöthigste folgen. Hier vorläufig bloß die allgemeinen Bemerkungen, daß zwar die meisten Vorschläge nur Eine Stufe höher oder tiefer stehen, als die darauf folgende Hauptnote, jedoch ist dies wenigstens bey den kürzern Vorschlägen nicht immer der Fall. Aber nie darf der Vorschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst stehen; folglich kann z. B. cis nicht als Vorschlag vor e gebraucht werden u. s. w.

Agriola macht, in den Zusätzen zu Foss's Anleitung zur Singkunst, über den so sehr eingerissenen Mißbrauch der willkürlich angebrachten Vorschläge, die folgende in der That sehr treffende Anmerkung. „Aber wie, wenn es nun beynahe nöthig schiene, Warnungszeichen zu erfinden, wo kein Vorschlag gemacht werden soll, um der Vorschlagsucht der neuesten Sänger und Instrumentisten, welche hierin, um die Wette, einander nachzuahmen suchen, Einhalt zu thun? u.“

§. 246.

Damit man aber doch wenigstens einigermaßen wisse, wo Vorschläge überbracht wären, so will ich auch einige Fälle von dieser Art namhaft machen. Hierzu gehören diejenigen Vorschläge von unten, welche vor einem andern ausdrücklich vorgeschriebenen langen Vorschlage stehen; dieser letztere mag nun durch eine kleine Note a), oder durch eine gewöhnliche (Hauptnote) angedeutet seyn b). Auch zu Anfange eines Tonstückes c), vor der ersten Note nach einem größern oder kleinern musikalischen Ruhepunkte, (Ab- oder Einschnitte,) d) e), nach einer Pause d) f), und vor gewissen Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen g), würde ein längerer Vorschlag am unrechten Orte stehen. Ferner darf man keinen Vorschlag anbringen, wenn dadurch eine Härte g) h), oder ein Fehler gegen den reinen Satz entsteht i). So auch bey trophig vorzutragenden und scharf zu accentuirenden Stellen k). Vor einer tiefen Schlußnote nach einem Triller, wie bey l), thut der Vorschlag ebenfalls keine gute Wirkung u. dgl. m.



- <sup>a)</sup> Doch kann vor solchen längern Vorschlägen alsdann noch ein zweyter kurzer Vorschlag von oben statt finden, wenn derselbe Ton, welcher im Grunde (wie man zu sagen pflegt) ein ausgeschriebenener, oder durch eine Hauptnote bezeichneter Vorhalt ist, vorher schon auf einem schlechten Takttheile da war, wie S. 236. in dem Beispiele i) das c. u. a. m.
- <sup>b)</sup> Weil in diesem Falle durch einen langen Vorschlag unter andern (wegen die hier durch eine kleine Note bezeichnete tiefere Stimme) eine zu harte unvorbereitete Dissonanz entstehen würde. Eben dies gilt auch von den Vorschlägen bey a) e) und h).



Die Anwendung auf mehrere Fälle wird ein Geübter leicht machen können. Anfangs aber dürfte der 244ste und 246ste Paragraph wohl auch alsdann nicht ganz verständlich werden, wenn ich gleich die darin enthaltenen Winke weitläufiger aus einander setzen wollte.

#### §. 247.

Die Beantwortung der zweyten und dritten Frage: Welche Gestalt nämlich die Vorschläge bekommen, und wie sie vorgetragen werden müssen? macht den vorzüglichsten Inhalt des gegenwärtigen Kapitels aus. So sehr ich mir es auch angelegen seyn ließ, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die Erreichung meines Endzweckes. Denn die Meinungen der Tonlehrer über diesen Gegenstand sind einander oft ganz widersprechend. Woher das kommen mag, ist bereits oben (§. 241.) erwähnt worden. Damit aber ein Lernender wenigstens in Absicht auf die erforderliche Eintheilung der gewöhnlichsten Vorschläge nicht zweifelhaft bleibe, so habe ich zuerst durch einige allgemeine Regeln die Gestalt der meisten Vorschläge zu bestimmen gesucht. Die Fälle, worüber die Meinungen verschieden sind, folgen alsdann mit den nöthigen Anmerkungen begleitet.

#### §. 248.

\*) Diese modischen Vorschläge müssen also mit gehöriger Behutsamkeit und Einsicht angebracht werden.

\*\*) Wenn eine Stelle, wie die obige, mit einer Art von Troch. vorgetragen werden soll, so würden ähnliche Vorschläge ganz zweckwidrig seyn, weil dadurch die Melodie eine gewisse Bescheidenheit bekäme, die sie in solchen Fällen nicht haben soll.

§. 248.

Die durch kleinere Noten angedeuteten Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, nicht mit in den Takt eingetheilt, obgleich diese Noten oft einen längern Ton bezeichnen, als die darauf folgende Hauptnote selbst; oder bestimmter: Ein Takt, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darauf folgenden, so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorschlages beträgt. Z. B.



In dem zweiten Takte gilt die Note *h* zwar schon allein die (in dieser Taktart erforderlichen) vier Viertel; daher scheint durch den hinzu gekommenen Vorschlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote erhalten soll, der Takt überzählig zu werden. Allein die zwei Viertel, deren Geltung der Vorschlag bekommt, werden dafür der Hauptnote *h* entzogen, folglich bleiben für dieses *h* nur zwei Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das *d* im dritten Takte nicht die Geltung einer halben Taktnote, sondern nur eines Viertels, wie hier.



Und so wird jeder Note mit einem Vorschlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem auf den Vorschlag, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, ein größerer oder kleinerer Antheil fällt. Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle der durch diese Hauptnote bezeichnete Ton eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.

Diejenigen kleinern Noten, deren Geltung von der vorhergehenden Note abgezogen wird, oder welche in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, heißen Nachschläge. (S. 267. ff.)

§. 249.

Man pflegt die Vorschläge gewöhnlich in zwei Klassen einzutheilen: in die erste gehören die veränderlich langen, in die zweite aber die unveränderlich kurzen. Unter den Erstern versteht man diejenigen Vorschläge, welche

die eine längere oder kürzere Dauer erhalten, je nachdem sie vor einer längern oder kürzern Note stehen. Doch bekommt ein langer Vorschlag nie weniger als die Hälfte, wohl aber in gewissen Fällen einen noch größern Theil von der Geltung der darauf folgenden Note. (§. 252. f.) Diese veränderlich langen Vorschläge verhalten sich übrigens zu dem Basse, oder zu einer andern Stimme, größtentheils wie Dissonanzen, und stehen — nach Agricola's Behauptung — „nur vor anschlagenden Noten, zu Anfange der so genannten guten Takttheile, bey langsamer Taktbewegung auch wohl vor jedem Taktgliede.“ \*)

Die unveränderlich kurzen Vorschläge hingegen erhalten, ohne Rücksicht auf die Länge oder Kürze der jedesmal unmittelbar darauf folgenden Note, immer nur eine sehr kurze Dauer. Sie werden nicht selten auch vor Noten auf einem schlechten Takttheile (oder Gliede) angebracht. Daß jedoch die veränderlichen Vorschläge mehr vor langen, die unveränderlichen aber mehr vor kurzen Noten vorkommen, dies ist sehr natürlich.

### §. 250.

Noch muß ich hier bemerken, daß einige Tonlehrer die veränderlichen (langen) Vorschläge, um sie dadurch von den kurzen zu unterscheiden, lieber Vorhalte genannt wissen wollen. Gegen diese Benennung dürfte nicht viel Erhebliches einzuwenden seyn; \*\*) vielmehr verdiente sie in gewisser Hinsicht allersdinge eingeführt zu werden. Aber nur Schade, daß dadurch in Absicht auf die jedesmal erforderliche Geltung der Vorschläge — worauf es doch bey der Ausübung hauptsächlich ankommt — nicht das geringste gewonnen werden würde. Denn so lange man die Vorhalte zum Theil noch immer eben so bezeichnete, wie die Vorschläge, wüßte der Lernende, der dies aus harmonischen Gründen u. nicht beurtheilen kann, so wenig als vorher, ob z. B. durch eine kleinere Achtelnote (Anm. zu §. 251.) in diesem oder jenem Falle ein wirklicher Vorhalt, oder nur ein Vorschlag angedeutet werden sollte.

### Zwey:

\*) Anleitung zur Singkunst von Tosi, mit Erläuterungen u. von Agricola, S. 71. Der letztere nimmt aber unter andern im Viervierteltakte nur zwey Takttheile an, und rechnet die Viertel Glieder, die Achtel hingegen anschlagende und durchgehende, oder gute und schlimme Noten u. s. w.

\*\*) Höchstens etwa dies, daß nicht jeder durch eine kleinere Note bezeichnete Ton von verhältnißmäßig langer Dauer, wie §. 244. das s in dem Beispiele d) u. a. m. für einen wirklichen Vorhalt gelten kann. Der Regel nach soll nämlich ein Vorhalt schon in dem unmittelbar vorhergegangenen Afforde als ein konsonirendes Intervall da gewesen, d. h. mit Einem Worte vorbereitet worden seyn, und bloß auf einem guten (folglich nie auf einem schlechten) Takttheile vorkommen; auch darf er, nach der Note zu §. 244. von dem darauf folgenden und dadurch aufgehaltenen Tone nur um Eine Stufe absteigen u. welches alles bey dem bloßen Vorschläge nicht nothwendig ist. Jedoch erlauben sich die Komponisten, wenigstens in der freyern Schreibart, auch bey den (langen) Vorhalten öfter Ausnahmen von der einen oder der andern hier angezeigten Regel.

## Zweiter Abschnitt.

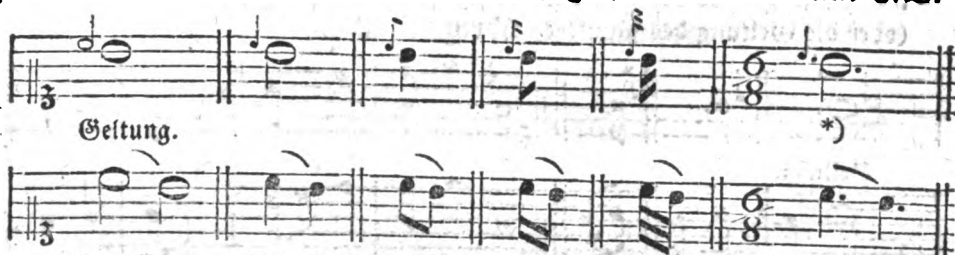
### Von den veränderlich langen Vorschlägen, (Vorhalten.)

§. 251.

Die Geltung der gewöhnlichsten veränderlich langen Vorschläge läßt sich durch folgende drey Hauptregeln bestimmen.

Erste Regel:

Der Vorschlag bekommt die halbe Geltung der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann. Z. B.

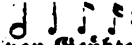


In Absicht auf die Geltung ist es völlig einerley, ob ein Vorschlag höher oder tiefer steht, als seine Hauptnote. Aber die jedesmalige Vorzeichnung hat Beziehung auf die Vorschläge. Wenn daher auf der Stufe f ein  $\pi$  vorgezeichnet ist, so muß auch bey einem Vorschlage  $\pi$  gegriffen werden u. a. m.

Anm. Viele Notenschreiber, auch wohl verschiedene Komponisten selbst, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorschläge, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile u. zu schreiben, obgleich diese kleine Noten bald den Werth eines Viertels, bald die Geltung eines Achtels u. s. w. andeuten sollen.\*\*) Man lasse sich daher, be-

\*) Nur in triplirten Taktarten erhalten die Vorschläge vor solchen punktirten Noten, welche die Dauer einer geraden Anzahl Haupttakttheile bezeichnen, die Hälfte von der Geltung derselben; weil nämlich diese punktirten Noten nicht, wie die übrigen (§. 94. und 252.) in drey, sondern nur in zwey Theile zerfallen, und folglich auch in so fern nicht als punktirte (dreytheilige) Noten zu betrachten sind. Um jedoch einer unrichtigen Ausführung vorzubeugen, würde es nicht überflüssig seyn, in solchen Fällen der kleinen Note, durch welche der Vorhalt angedeutet wird, ebenfalls einen Punkt beizufügen, wie dies in dem obigen Beispiele geschehen ist.

\*\*) Sogar in manchen andern sehr guten Lehrbüchern trifft man diese — wenn ich mich recht er-  
 lübe ausdrücken soll — unbestimmte Bezeichnung an: Quantz z. B. schreibt in seinem Ver-  
 such u. fast alle Vorschläge wie Achtel. C. 77. heißt es unter andern: „Es liegt eben nicht  
 viel daran, ob sie (die kleinern Noten) mehr als einmal, oder gar nicht geschwängt sind.  
 „Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwängt u.“ Und in dem, nur erst 1786. her-

besonders bey geschriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorschlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehnthelles zu geben, wenn er so geschrieben seyn sollte; es müßten denn Gründe dazu vorhanden seyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden sollen. Wollte man denn doch die längern Vorschläge ebenfalls durch kleine Noten andeuten, so könnte und sollte man dadurch wenigstens die jedesmal erforderliche Geltung dieser Vorschläge genau bestimmen, nämlich so:  ic. Geschieht das nicht, so ist die richtige Eintheilung derselben auch von Geäbtern nicht immer zu erwarten.

## §. 252.

## Zweyte Regel:

Vor einer punktirten dreytheiligen Note bekommt der Vorschlag zwey Drittel, (b. h. die völlige Geltung der Note an sich, nämlich ohne den Punkt,) für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Drittel (oder die Geltung des Punktes) übrig. 3. B.



Die unter den nachstehenden Beyspielen a) vorgeschriebene Ausführung, woben der Punkt um die Hälfte verlängert wird, ist in gewissen Fällen, 3. B. in langsamer Bewegung, bey einer affektvollen Stelle ic. ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen sorgfältigere Komponisten, wenn sie diese Ausführung haben wollen, die genauer bestimmte Andeutung bey b).



ausgekommen, so genannten Basschlüssel ic. von J. Kiepel steht S. 16: „Ich habe die alte Gewohnheit, den Vorschlag insgemein nur mit einer Achtel, oder Sechzehnnote zu bezeichnen, folglich gilt der bey No. 12. (vor einer ganzen Taktnote durch ein Achtel angegebene Vorschlag) so viel als eine halbe Taktnote.“ —



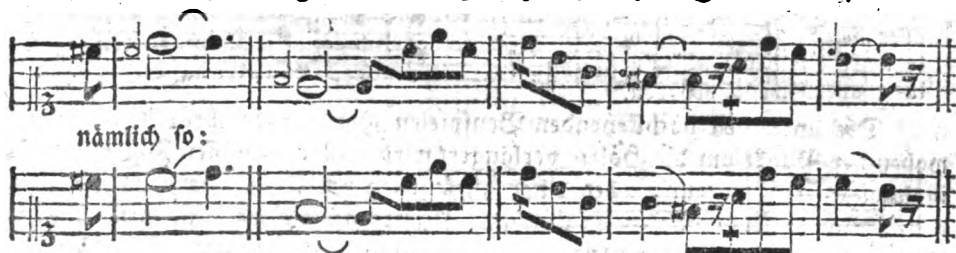
Oft erfordert es die Eintheil, (oder ein §. 265. anzuzeigender Grund,) von dieser zweiten Regel abzuweichen, und dem Vorschlage vor einer punktirten Note nur ein Drittel ihrer Geltung zu geben, folglich für die Hauptnote selbst zwei Drittel übrig zu lassen, wie hier bey c) und cc).



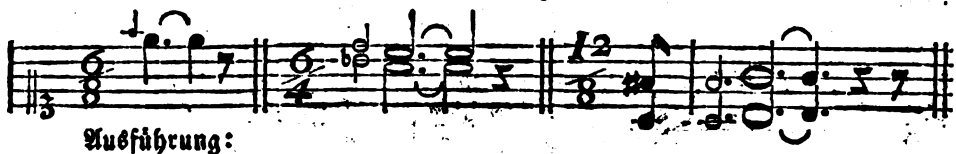
Dritte Regel:

§. 253.

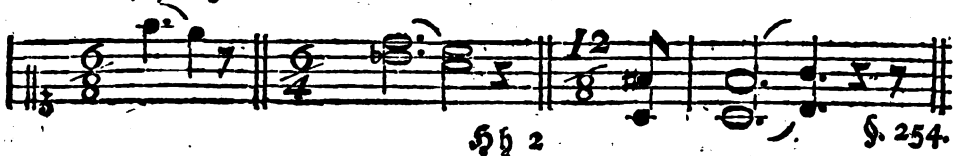
Der Vorschlag bekommt die völlige Geltung der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist. 3. B.



Auch alsdann befolgt man dieselbe Regel, wenn die erste von beiden Noten punktiert ist. Mit hin erhält in solchen Fällen der Vorschlag nicht nur die Geltung der darauf folgenden Note, sondern auch zugleich des dazu gehörigen Punktes. Beispiele von dieser Art kommen häufig in triplirten Taktarten vor.



Ausführung:



§ 2

§. 254.

## §. 254.

Bei Vorschlägen vor einer Note, nach welcher Pausen folgen, wie in den nachstehenden Beispielen, wollen verschiedene Tonlehrer ebenfalls die im vorhergehenden Paragraphen enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabei vorzüglich nur auf zärtlich vorzutragende u. Stellen ein. So nach bekäme der Vorschlag die völlige Geltung der Hauptnote, und diese fiel alsdann in die Zeit der Pause.



Etwas mehr Bestimmtheit wäre auch in diesem Falle nöthig. Denn soll der Vorschlag wirklich die in der obigen zweiten Notenzeile bemerkte Dauer bekommen, so müßte dies billg wie hier bey a) angedeutet werden, wenn sich nämlich der Komponist aus Gründen nicht gewöhnlicher Noten dazu bedienen wollte b). Soll aber der Vorschlag nur die Hälfte von der Geltung seiner Hauptnote erhalten, so wäre durch die genau bestimmte Andeutung bey c) in Absicht auf die Eintheilung aller Zweifel gehoben.



## §. 255.

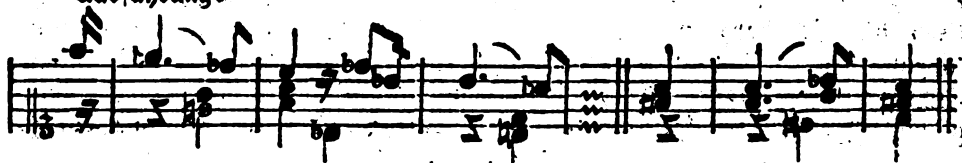
Außer den, §. 251–254. erwähnten, langen Vorschlägen giebt es noch gewisse andere, welche eines besondern Affektes wegen mehr als die Hälfte von der Geltung der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Komponisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Notchen an. Z. B.

Adagio.



In C. P. E. Bachs Probebüchern kommen S. 15. und 16. einige Vorschläge von der Art vor, die den obigen auch in Absicht auf die harmonische Behandlung ähnlich sind.

Ausführung:



Ohne den Punkt nach der kleinen Note würden auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Verlängerung der Vorschläge statt findet, und von guter Wirkung ist. Man könnte dergleichen Vorschläge punktirte oder verlängerte nennen.

Noch einer besondern Art verlängerter Vorschläge gedenkt Leopold Mozart in seiner Violinschule. Er schreibt nämlich S. 197. der zweyten Auflage: „Wenn man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweyen Zufällen,\* mit dem Vorschlage abspielen will; so bekömmt der Vorschlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben Note. 3. C.

„So schreibt mans:



„Wird also gespielt:



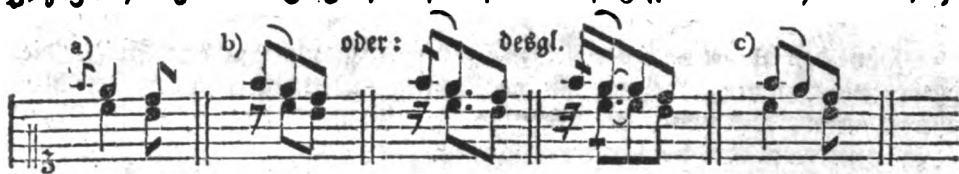
So weit L. Mozart. — Allein ich zweifle sehr, ob die verlangte Ausführung allgemein und immer richtig seyn möchte. Wollte man sie aber haben, und die Geltung dieser Vorschläge nicht durch gewöhnliche Noten anzeigen, so müßte man etwa der kleinen Note einen Punkt befügen, wie in den ersten Beispielen dieses Paragraphen. Uebrigens könnte man noch fragen, warum eine solche Verlängerung nur bey Vorschlägen vor einer halben Taktnote statt finden solle?

§. 256.

Bei mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag bloß auf diejenige Note, vor welcher er steht. Der in dem folgenden Beispiele a) ange-

\*) Diese zwei Fälle sind, wie sich der Verfasser darüber ausdrückt: „1) bey punktirten Noten; „2) bey halben Noten, wenn sie im Dreiviertel-akte gleich Anfangs stehen, oder wenn im „Zweiviertel- oder Vierteltakte nur eine oder höchstens zwey vorkommen; davon eine „mit dem Vorschlage bemerkt ist.“

gezeigte Vorschlag hat also auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Man hüte sich daher vor der zwar sehr gewöhnlichen, aber unrichtigen Ausführung bey b). Denn der Spieler soll in der zweyten Stimme während der Dauer des Vorschlages nicht pausiren, sondern den Ton c mit dem Vorschlage zugleich angeben. Folglich muß dieser Takt so gespielt werden, wie bey c).



Man stelle sich die beyden Stimmen, welche in Tonstücken für das Klavier u. zur bequemern Uebersicht in Eine Notenzeile geschrieben werden, jede einzeln (in einer besondern Zeile) für zwey Spieler ausgeschrieben vor, wie hier bey d) und e).



Es wenig nun der Spieler der zweyten Stimme dazu berechtigt wäre, (während der Dauer des Vorschlages in der ersten Stimme,) aus eigener Willkühr eine Pause anzubringen, eben so wenig kann dies dem Klavierspieler frey stehen.

Hier folgen noch einige ähnliche Beispiele, zu welchen ich, statt einer weitern Erklärung, in der jedesmaligen zweyten Notenzeile die richtige Ausführung anzeige. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man diejenigen Vorschläge, welche sich auf so genannte Mittel- oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts gestrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre, wie bey i) r) s) und t).





§. 257.

Soll aber Eine Stimme wirklich später eintreten, als die Andere, so wird dies durch die jedesmal dazu erforderlichen Pausen angezeigt, wie in den Beispielen a). Die Vorschläge erhalten dessen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung, die ich in der zweiten Notenzeile bey aa) durch Hauptnoten bezeichnet habe. Bey b) auf der folgenden Seite werden beyde Stimmen durch den Vorschlag aufgehalten, und treten hernach zugleich ein.





Die nicht ganz ungewöhnliche Bezeichnung bey b) ist aus harmonischen Gründen unrichtig; weil nämlich der Vorhalt, als Dissonanz, eigentlich nicht verdoppelt werden darf. Der Spieler bleibt jedoch bey der ihm vorgeschriebenen Ausführung, die natürlicher Weise nicht er, sondern der Komponist zu verantworten hat.

## §. 258.

Wenn nach einem Vorschlage über der Hauptnote selbst eine Manier steht a), so behält der Vorschlag dennoch seine ihm zukommende Geltung b), und die Manier fällt erst in die Zeit der Hauptnote c). Steht aber die Manier über dem Vorschlage d), so tritt auch der erste Ton derselben da ein, wo außerdem der Vorschlag eintreten würde e). Dagegen wird eine Manier, welche zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote steht, wie bey f), auch zwischen beiden, folglich zwar erst nach dem Vorschlage, aber nur kurz vor dem Eintritte der Hauptnote ausgeführt g).



Von den Manieren selbst im folgenden Kapitel.

## §. 259.

In Absicht auf den Vortrag aller der erwähnten veränderlichen Vorschläge hat man zwei Regeln zu befolgen, nämlich diese:

1) Jeder veränderliche (lange) Vorschlag muß stärker angegeben werden, als der darauf folgende (vermitteltst einer Hauptnote angedeutete) Ton selbst, also ungefähr so:



Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton verhältnißmäßig schwächer angegeben, und gleichsam unvermerkt abgezogen wird, so nennt man diese Art des Vortrages den Abzug. (Ob aber der Vorhalt durch eine kleine Note angedeutet, oder wie oben bey a) und b) ausgeschrieben ist, dies verändert in Ansehung des nur eben erwähnten Vortrages nichts.)

2) Jeder Vorschlag — es mag ein ~~W~~en hinzu gefügt seyn c), oder nicht d) — muß an den folgenden Ton geschleift werden, wie in den Beispielen e). Unrichtig wäre demnach die unter f) angezeigte Ausführung.



Anm. zu 1). Die Vorhalte fallen immer in die wichtigere (gute) Zeit des Taktes zc. daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden, als der darauf folgende Ton. Sodann sind auch, der oben gemachten Bemerkung nach, die mehrsten Vorschläge in einem größern oder kleinern Grade dissonirend. Da nun, dem guten Vortrage gemäß, (wie am gehörigen Orte ausführlicher erklärt werden soll,) die Dissonanzen merklich stärker angeschlagen werden, als die konsonirenden Intervalle: so läßt sich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorschläge machen.

Eine andere Frage aber ist die: ob sich diese Regel zugleich auf die kurzen Vorschläge bezieht. Hierüber sind die Meinungen der Tonlehrer verschieden. Einige, z. B. Agricola\*), Bach\*\*), Marpurg zc.\*\*\*) wollen alle Vorschläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, stark vorgetragen haben; da hingegen L. Mozart\*\*\*\*) das Gegentheil verlangt. Ich muß es Jedem überlassen, auf welche Seite er treten will; denn eine umständliche Prüfung aller Gründe für und wider die eine oder die andere Behauptung würde zu vielen Raum erfordern. Hier jedoch nur die folgenden Bemerkungen darüber.

Da die unveränderlichen Vorschläge ihrer Kürze wegen zc. nach Sufers Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen; da sie oft sogar vor einem andern ausgeschriebenen Vorhalte, oder vor einem auch außerdem zu accentuiren-

\*) Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 64.

\*\*) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, erst. Th. S. 56.

\*\*\*) Anleitung zum Clavierspielen, S. 48.

\*\*\*\*) Gründliche Violinschule, S. 202. 207.

den Töne stehen; da sie zum Theil noch überdies von so äußerst kurzer Dauer sind, daß ein eigentliches Accentuiren dabey nicht wohl möglich ist u. s. w. so würde ich in der Regel den Hauptnachdruck nicht auf diese kurzen Vorschläge, sondern lieber auf den jedesmal unmittelbar darnach folgenden Ton legen. Doch gebe ich gern zu, daß in verschiedenen Fällen Gründe zum Gegentheile vorhanden seyn können.\*)

Anm. zu 2.) Das Absetzen in dem obigen zweyten Beispiele e) würde ich nur bey solchen Stellen erlauben, mit welchen zugleich ein musikalischer Sinn geendigt wird, d. h. bey einem völligen Tonschlusse g), oder auch nur bey einem Einschnitte h) u. dgl. wo eine kleine Trennung allerdings zweckmäßig ist. (§. 418. ff.)

Andante.



Außerdem aber kann dieses Absetzen nicht statt finden. Ich halte es daher für fehlerhaft, daß Löhlein in seiner Violinschule S. 45. (neueste Auflage, S. 38.) die nachstehende Stelle bey i) so spielen läßt, wie bey k); da auf diese Art das Zusammengehörige, wenn ich so sagen darf, zerstückelt wird.



### D r i t t e r A b s c h n i t t .

Von den unveränderlich kurzen Vorschlägen.

§. 260.

Es ist bereits oben (§. 249.) im Allgemeinen erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorschläge nur einen sehr kleinen, kaum merklichen Theil von der Geltung der folgenden Note erhalten. Hier habe ich dies, so gut es möglich ist, durch gewöhnliche Noten angedeutet.

\*) Diejenigen Lehrer, welche auch die kurzen Vorschläge unbedingt stärker, als die unmittelbar darauf folgende Hauptnote, vorgetragen haben wollen, widersprechen sich zum Theil selbst. So schreibt z. B. Agricola, in Tossis Anleitung 2c. S. 85: „Der Anschlag ist nichts anders, als ein Vorschlag von unten u. Gleichwohl heißt es S. 86: „Bey den unpunktirten (Anschl.)





Höchstens etwa die Geltung eines Sechzehnththeiles in sehr geschwindem Zeitmaße, oder eines Zwen und drehzigtheiles in gemäßigter, eines Vier und sechzigtheiles aber in langsamer Bewegung bekommt also ein solcher kurzer Vorschlag.<sup>\*)</sup> Die in der obigen zweenen Notenzeile angezeigte Ausführung — woben ein gemäßigtes Zeitmaß vorausgesetzt wird — ist leichter, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte. Denn das h wird nur einmal angeschlagen, und sodann vollends ununterbrochen ausgehalten. In so fern wäre also über die erforderliche Eintheilung der kurzen Vorschläge keine weitere Erklärung nöthig. Weil aber, nach der Anmerkung zu §. 251. manche Komponisten z. die jedesmalige Geltung des Vorschlages überhaupt nicht bestimmt genug, oder wohl gar lange und kurze Vorschläge auf einerley Art, z. B. durch eine kleine Achtel- oder Sechzehnththeilnote anzeigen: so kommt es nun vorzüglich darauf an, die Fälle namhaft zu machen, in welchen ein Vorschlag kurz seyn muß, oder zur zweyten Hauptklasse gehört. Was ich mit einiger Zuverlässigkeit darüber sagen kann, das folgt hier.

§. 251.

Unveränderlich oder kurz sind alle Vorschläge:

- 1) Vor einer und ebenderselben mehrmals unmittelbar nach einander wiederholten Note:



schlagen), werden beide Noten schwächer als die Hauptnote angegeben.“ Ein gleicher Vorschlag wird S. 88 und 92. bey dem Schläger verlangt. Bach behauptet S. 91 und 95. das nämliche. Auch Marpurg lehrt im kritischen Musikus z. S. 66: „Der Decent (Vorschlag) besteht darin, daß bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über denselben entlehnten Ton kurz zuvor gelinde berührt.“ —

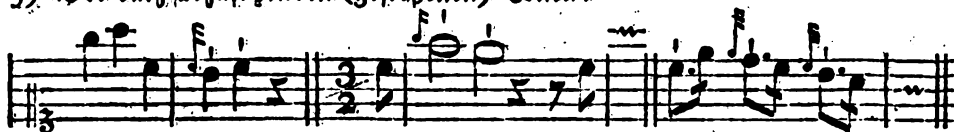
- 2) Der in einigen Gegenden dafür übliche Ausdruck Zwickvorschlag ist, wie mich dünkt, ein sehr entbehrlicher Provinzialismus. Niepel giebt zum Grunde dieser Benennung an: „weil es sich (die unveränderlich kurzen Vorschläge) ohne Ausnahme zu allen Zeiten kurz abgezwicket werden.“ — (Unentbehrliche Anmerkungen z. S. 47.)

\*) Zur Bezeichnung der kurzen Vorschläge würde ich mich der S. 235. erwähnten, und unter andern auch schon in Mozarts und Haydns Klaviernachen vorkommenden, kleinen Noten mit dem

- 2) Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen.



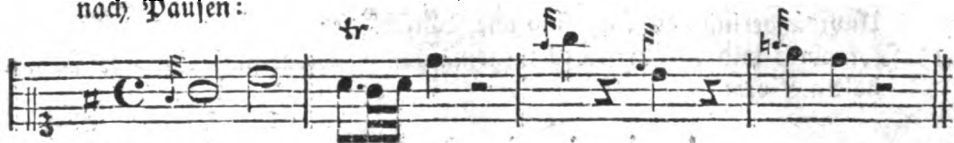
- 3) Vor kurz abzusehenden (gestoßenen) Tönen:



- 4) Zwischen zwei Hauptnoten, die einen so genannten Sprung bezeichnen:



- 5) Zu Anfange eines Tonstückes, oder einer einzelnen Periode u. dergleichen nach Pausen:



- 6) Vor Rückungen, (synkopirten Noten:)



(Oft sind auch die Vorschläge vor Noten, nach welchen synkopirte folgen, wie bey a), mit hierunter begriffen.)

7)

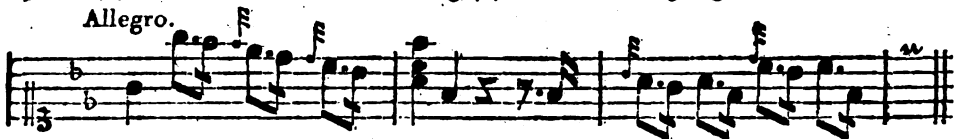
dem schrägen, Striche bedienen, wenn es hier nicht darauf abgesehen wäre, die Fälle zu bestimmen, in welchen der Vorschlag — wie in den meisten zur Zeit noch vorhandenen Tonbüchern — auch ohne ein solches Kennzeichen kurz gespielt werden muß.

- 7) Nach einer ähnlichen Einteilung, oder wo es der Uebereinstimmung wegen nöthig wird:



- 8) Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung:

*Allegro.*



§. 262.

In allen den angezeigten Fällen sind die Tonlehrer so ziemlich einerley Meinung. Allein noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche man unbestimmte u. dgl. nennen könnte, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die wirklich kurzen, oder weil diese Vorschläge auch wohl ohne Rücksicht der Verbindung, in welcher sie vorkommen, von Einigen lang, von Andern hingegen nur ganz kurz verlangt werden. Hier folgen solche Vorschläge, nebst einigen Bemerkungen darüber.

§. 263.

Größtentheils kurz werden die Vorschläge:

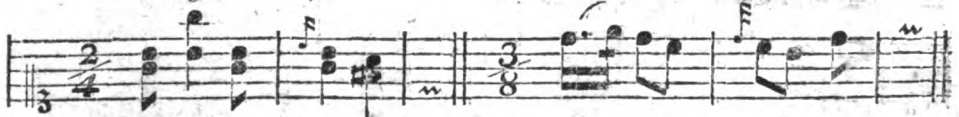
- 9) Vor Noten, nach welchen ein Ruhepunkt oder Einschnitt zc. folgt a), besonders wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entstände, wie bey b):

*Allegro.*

a)

*Andante.*

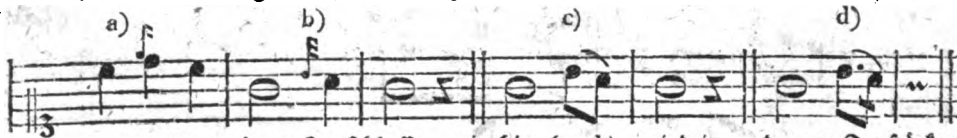
b)



In langsamer Bewegung ist jedoch, dem gegenwärtigen Geschmacke gemäß, wenigstens bey a), ein langer Vorschlag gewöhnlicher, und in Hinsicht auf den Gesang zc. auch wohl zweckmäßiger, als ein kurzer; es müßte denn etwa ein §. 265. anzuzeigender Grund dagegen seyn. Daß aber über der Hauptnote, die nach einem solchen Vorschlage folgt, gemeiniglich eine Manier angebracht wird, dies gehört nicht hierher.

10)

- 10) Wenn die Melodie oder der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen tiefern Ton zurück tritt:



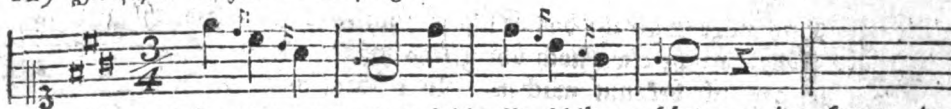
Unmittelbar vor einem Tonschlusse, wie hier bey b), wird in modernen Tonstücken ein solcher Vorschlag seit einiger Zeit gewöhnlich lang gebraucht, und noch überdies oft merklich ausgehoben oder hervorstechend vorgetragen. Auch pflegen verschiedene neuere Komponisten diese Vorschläge, wie in dem Beispiele c), nicht nur durch gewöhnliche Noten anzudeuten, sondern diese Noten auch wohl noch durch einen Punkt zu verlängern d).

- 11) Vor mehreren auf- oder absteigenden geschleiften Sekunden:



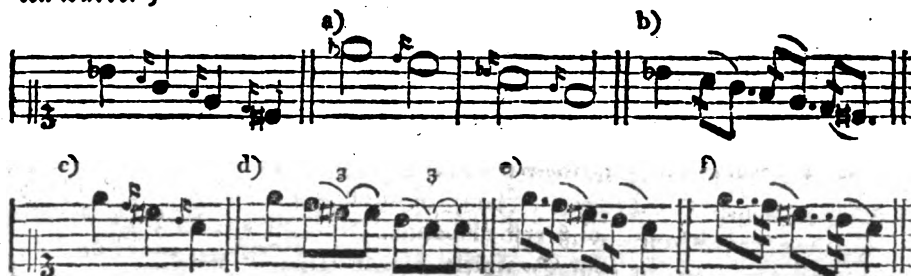
Die Vorschläge in dem Beispiele c) sollen, wie Einige lehren, lieber lang, nämlich als Achtel, gespielt werden d). Von den Vorschlägen vor langen Noten auf dem guten Takttheile bey e) schreibt Agricola in Tosis Anleitung S. 72: „Dergleichen Vorschläge wie diese: aber, werden nicht gar so kurz als die unveränderlichen, doch auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie sind also gleichsam das Mittel zwischen jenen beyden.“ Ich würde diesen Vorschlägen höchstens nur die Dauer eines Achtels geben; doch gefallen sie mir als völlig kurze Vorschläge eingetheilt noch besser.

- 12) Zwischen Terzen im Absteigen:



Einige behaupten, nur zwey solche Vorschläge gehörten zu den kurzen, der dritte hingegen müsse lang bleiben. In dem obigen Beispiele ist dies allerdings der Fall, weil im zweyten Takte eine andere Bewegung u. eintritt; aber allgemeyn kann diese Regel nicht seyn. Warum sollte man wohl dem dritten Vorschlage in den folgenden Beispielen a) eine längere Dauer geben, als den beyden ersten Vorschlägen? Ich würde vielmehr, der nöthigen Einheit wegen, die Ausführung bey b) anrathen, und diese Vorschläge schmeichelnd vortragen, weil sie

in den meisten Fällen den Gesang nicht so wohl eben sehr lebhaft, als vielmehr geschmeidiger machen sollen. Aus diesem Grunde will sie Bach im Adagio nicht zu kurz, sondern ungefähr wie bey d) gespielt haben. Noch andere Tonlehrer verlangen, man solle diese Vorschläge, nach französischer Art, schon in der Zeit der vorigen Note angeben, wie bey e) oder f). Eine Eintheilung, die ich, wenigstens in Tonstücken von deutschen Komponisten, eher widerrathen als empfehlen würde.\*)



13)

\*) Zwei neuere Schriftsteller über Musik wollen sogar alle kurze Vorschläge ohne Ausnahme ungefähr wie oben bey f), folglich als Nachschläge (p. 267.) in den Takt eingetheilt haben. Der Eine lehrt: „Sie (die kleinen Noten) werden bald langsam gemacht, wenn es der Charakter des Stückes u. erfordert, oder geschwind, (damit und nämlich die kurzen Vorschläge gemeint,) als wenn sie noch zu dem vorhergehenden Takte gehörten.“ Das wäre denn doch ein wenig zu arg, wenn man einen kurzen Vorschlag vor dem zweiten, dritten oder vierten Viertel eines Taktes so lange im voraus angeben sollte, als gehörte er noch zu dem jedesmal vorhergehenden Takte. — Der Andere von diesen beiden Schriftstellern behauptet unbedingt und etwas absprechend, es sey „grundfalsch, wenn in Lehrbüchern der Vortrag der unbestimmt kurzen Vorschläge oben bey a), wie bey b) angezeigt werde.“ Und weiter unten heist es: „Sie entgehn daher eigentlich der vorhergehenden Note oder „Pause.“ Gleichwohl schreibt dieser neuere Tonlehrer vorher im Allgemeinen: „Kleine Noten, die zur Verzierung der eigentlich zur Harmonie gehörigen Noten denselben voraussetzen werden, heißen Vorschläge. Sie entgehn allemal der Note, vor der sie stehen, (also der darauf folgenden,) oder werden von ihr abgezogen, so daß der Dauer der Hauptnote nur so viel übrig bleibt, als ihr der Vorschlag läßt.“ Anstatt einer, sonach obnehin unnöthigen, Widerlegung der obigen wohl nicht hinlänglich geprüften Behauptung, will ich bloß fragen, wie es wohl möglich wäre, in den nachstehenden Beispielen den Vorschlag noch mit in der Zeit der jedesmal unmittelbar vorhergehenden, augenscheinlich nur äußerst kurzen, Note zu spielen? und ob dies wirklich E. Bachs, Haydns und Mozarts Meinung gewesen seyn könnte? Nicht einmal zu gedenken, daß die kleinen Noten bey g) h) i) und k) sodann schließlicher vor, als nach dem Taktstriche stehen würden. Oder sollen etwa diese, größtentheils durch  bezeichneten, Vorschläge zu den langen gehören? —

Bach. Allegro. g)	Haydn. Adagio. h)	Mozart. Allegro. i)	Derselbe: k)
			
(Sonaten für Kenner, erste Samml. S. 31.)	(Erstes Heft, S. 15.)	(Erstes Heft, S. 80.)	(Drittes Heft, S. 13.)

## 13) Vor zwengliedrigen Figuren:



Nach No. 2. (§. 261.) müssen diese Vorschläge kurz angegeben werden, wie bey b). Folglich ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), wo aus den Achteln mit Vorschlägen förmliche Triolen werden, offenbar unrichtig, und wäre höchstens nur alsdann zu entschuldigen, wenn der Komponist gegen zwengliedrige Figuren Triolen gesetzt hätte, wie in dem Beispiele d).

## 14) Vor Triolen und andern dreigliedrigen Figuren:



Da die Triolen drey- und nicht viergliedrige Figuren sind und bleiben sollen, so folgt von selbst, daß die Eintheilung bey b) recht, und die bey c), überhaupt genommen, unrichtig ist. Indes giebt es doch einzelne Fälle, in welchen man aus Gründen die letztere Eintheilung nicht ungeschicklich wählen würde. Wenn z. B. vor einer Triole mit einem Vorschlage mehrere viergliedrige Figuren vorher gingen, wie hier bey d):



so verliere das Ganze in Rücksicht der Einheit, der Bewegung u. wenn man, statt der sonst unrichtigen Eintheilung bey e), die bey f) wählte. Wären zwischen mehrere viergliedrige Figuren einzelne Triolen mit Vorschlägen eingeschaltet g), oder gegen eine andere Stimme gesetzt h): so würde die richtige Eintheilung dem Zuhörer vielleicht widriger seyn, als jene Ausführung bey c) und e). (In Ansehung der, jetzt eben nicht seltenen, Zusammensetzung drey- und viergliedriger Figuren, wie in dem Beispiele h), beziehe ich mich auf die Anmerkung zu §. 105.)



\*) Diese unrichtige Eintheilung ist sogar in dem übrigen guten Werken: Die Kunst des Clavier zu spielen u. (§. 22. dritte Aufl.) ausdrücklich vorgeschrieben.

Dagegen muß man alsdann bey der eigentlichen (oben bey b) angezeigten) Eintheilung bleiben, wenn in verschiedenen Stimmen Triolen gegen einander zu stehen kommen, wie bey i), oder wenn von mehreren unmittelbar nach einander folgenden Triolen u. nur Einige einen Vorschlag haben k).



15) Vor einer Note, nach welcher zwey um die Hälfte kürzere folgen:



Bey diesen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorschläge fast von allen Tonlehrern kurz verlangt, wie bey b); und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nach längern Notengattungen nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie unten bey c), oder wenn mehrere solche Figuren unmittelbar auf einander folgen, wie bey d) u. mag diese Eintheilung allerdings gut seyn, oder aus harmonischen Gründen zuweilen auch wohl nöthig werden. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß diese Vorschläge, besonders in neuern Construktionen, immer so eingetheilt werden müßten. Wenn man in den Beyspielen e), zwischen lauter viergliedrigen Figuren, die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir dadurch die Melodie einigermaßen ihre gehörige Rändung zu verlieren. In den Beyspielen f) würde noch überdies durch einen kurzen Vorschlag, gegen die beygefügte zweyte Stimme, eine ungleiche Ausführung entstehen, welche die Komponisten in solchen Fällen wohl schwerlich voraussetzen.



Nach habe ich nur von wenigen geschmackvollen praktischen Musikern ähnliche Stellen g) so wie bey h) eintheilen hören, sondern vielmehr wie bey i).

Moderato.



Wollte aber der Komponist aus Gründen die Ausführung bey h) haben, so müßte er dies billig bestimmter andeuten, und zur Bezeichnung des Vorschlages etwa die S. 202 erwähnte kleine Note  $\text{f}$ , oder dafür wenigstens eine andere von geringerem Werthe, nämlich nach Umständen etwa ein Zwey und dreytheil, in dem zweyten Beispiele i) aber statt des Achters ein Sechzehnteil w. wählen. Denn außerdem wäre der Spieler sehr zu entschuldigen, wenn er dem Vorschlage die halbe Geltung der darauf folgenden Hauptnote gäbe.

Daß aber unter andern in dem zweyten Beispiele f) anstatt des Vorschlages eine Achtelnote stehen würde, wenn der durch die kleine Note bezeichnete Ton wirklich die Dauer eines Achters bekommen sollte u. s. w. dieser Einwurf will nicht viel sagen. Denn warum bedient man sich in allen unter der ersten Hauptregel (S. 251.) begriffenen Fällen nicht ebenfalls statt der kleinen Note einer gewöhnlichen? Ueberdies soll auch bey der einen oder der andern Andeutung, genau genommen, der Vortrag bekanntlich verschieden seyn.

- 16) Wenn die durch kleine Noten angeedeuteten Töne nicht zu der diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, woraus das Stück geht, oder in welchen der Komponist ausgewichen ist:



In dem Beispiele b) dürften wohl die langen Vorschläge besser gefallen, als die kurzen. Vielleicht deswegen, weil durch die, von der vorhergehenden Hauptnote

\*) Merkwürdig ist es, daß schon Riepel im Jahre 1768. schrieb: „Ehedessen war's fast mehr ein Gebot als eine Regel, diese Vorschläge zu-zwicken,“ (kurz zu gebrauchen, wie oben bey h). „Zu einem Tempo allegro oder presto ist dies ganz billig und recht; außerdem aber werden sie heut zu Tage oft gedehnt,“ d. h. lang gebraucht. (Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, S. 51. f.)

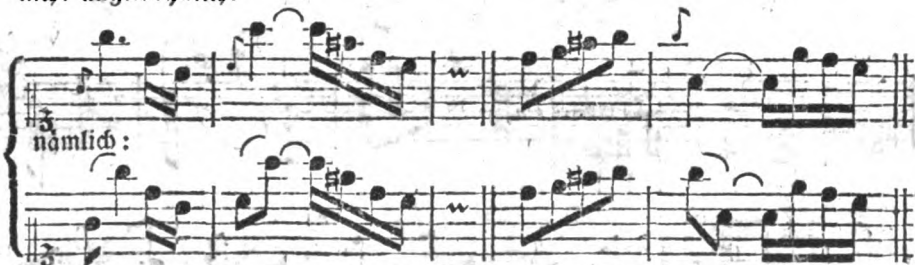


note nur um einen halben Ton absteigenden, Vorschläge die Melodie (wie man zu sagen pflegt) geschmeidiger wird; da ihr hingegen die entlegenern und ganz frey eintretenden Vorschläge bey a) eine gewisse Schärfe geben, welche bey längerer Dauer in eine widrige Härte ausartet. Indes pflegt man doch nach dem heutigen Geschmacke auch nicht selten solche Vorschläge, die sich zu der vorhergehenden Hauptnote wie ein Sprung verhalten c), lang zu gebrauchen, oder sie wenigstens nicht ganz kurz abzufertigen. Die überhäuften modischen Vorschläge in dem dritten Beispiele a) werden schon an und für sich ekelhaft. Sie äußerst geschwind anzugeben ist alles, was der Spieler dabey thun kann, um sie dem Zuhörer nur einigermaßen erträglich zu machen.

- 27) Wenn die frey eintretenden Vorschläge weiter als eine Stufe von der folgenden Hauptnote abstehen, oder einen Sprung dagegen betragen:



Ich setze diese Vorschläge deswegen mit in die Klasse der größtentheils unverständlich kurzen, weil ein wirklicher (langer) Vorhalt, nach S. 240. eigentlich nur Eine Stufe höher oder tiefer stehen darf, als die darauf folgende Hauptnote. Wahrscheinlich wollen daher die Komponisten ähnliche Vorschläge größtentheils kurz angegeben haben. Uebrigens weiß ich wohl, daß die springenden Vorschläge von verschiedenen Tonlehrern ohne weitere Rücksicht mit unter die veränderlich langen gerechnet werden. Auch die nachstehende Eintheilung solcher Vorschläge ist nicht ungewöhnlich.



Nach der (in der zweyten Notenzeile) angezeigten Geltung gehören diese Vorschläge weder zu der einen noch zu der andern Klasse; denn als lange Vorschläge betrachtet sind sie doch noch zu kurz, und als kurze zu lang. Bey zärtlichen, singbaren 2c. Stellen kann jedoch diese Eintheilung, die man auch oft durch gewöhnliche Noten vorgeschrieben findet, allerdings von guter Wirkung seyn. Nur nach mehreren kurzen Noten in geschwinder Bewegung, bey feurig, lebhaft 2c. vorzutragenden Stellen a) würde ich diese Vorschläge ganz kurz abfertigen, oder sie gleichsam nur berühren. Auch bey b), wo der Vorschlag bloß der Auflösung wegen nöthig ist, darf er kaum die Dauer eines Sechzehntheiles bekommen,



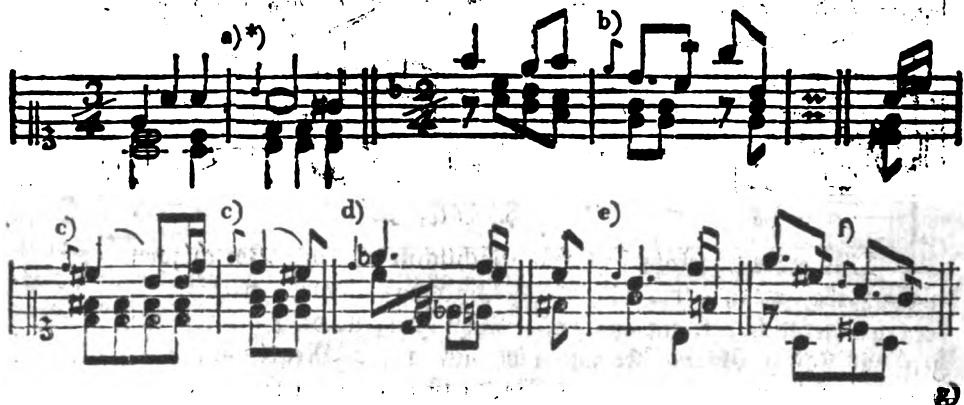
## §. 264.

Noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche aus harmonischen Gründen kurz werden müssen, ob sie gleich, einer oder der andern von den §. 251. ff. angezeigten Regeln zu Folge, zum Theil lang seyn sollten. Wenn der Komponist die Geltung dieser Vorschläge ins besondere nicht genau angedeutet hat, so dürfen wohl nur Geübtere die gehörige Eintheilung derselben errathen; weil man die hierzu erforderliche Kenntniß der Regeln des reinen Satzes zc. bey dem Anfänger nicht voraussetzen kann.

## §. 265.

Zu den Vorschlägen, welche aus harmonischen Gründen nur kurz, oder doch kürzer als es die Regel erfordert, angegeben werden müssen, gehören unter andern:

- 2) solche, wodurch merklliche Fehler gegen den reinen Satz entstehen würden, wenn sie die Geltung erhielten, die ihnen außerdem zukäme. Z. B.



- \*) Damit man die daraus entstehenden Fehler zc. besser bemerken könne, habe ich die Vorschläge in den obigen Beyspielen so geschrieben, wie sie außer den angezeigten Ursachen eingetheilt werden müßten. Gabe man ihnen diese vermittlest der kleinen Noten bezeichnete Dauer, so entsprächen bey a) b) c) d) offenbare, und bey e) f) verdeckte Oktaven, bey g) h) i) k) aber wirkliche, und bey l) m) verdeckte Quinten. In den Beyspielen n) und o) würden die früh eintretenden Septimen eine sehr able Wirkung thun.



2) solche, die als lange Vorschläge aus verschiedenen Ursachen zu hart und widrig seyn würden. 3. B.



§. 266.

Dies wäre ungefähr das Hauptsächliche von den Vorschlägen. Die wenigen Fälle, welche etwa noch übrig seyn mögen, wird der Lehrer seinen Schülern gelegentlich bekannt machen. Wer übrigens die Lehre von den Vorschlägen auf sichere Grundsätze und bloß auf wenige Regeln zurück führen kann, der wird sich ein nicht geringes Verdienst um die Lernenden erwerben, wenn er seine Resultate der musikalischen Welt mittheilt.\* Gern will ich alsdann

\* Seit dem ich dieses schrieb hat sich wirklich ein gewisser Schriftsteller gefunden, der „die bisher noch sehr verworrene Lehre von den Vorschlägen (und zwar beynähe auf einer einzigen Seite) ins Reine gebracht“ zu haben — glaubt. Er setzt jedoch dabey voraus, daß alle Kom-

meine Bemerkungen darüber für das, was sie vielleicht schon jetzt sind, nämlich für überflüssig halten.

„Es ist nicht möglich, (schreibt Agricola,) alle und jede Stellen, welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkürliches dabei übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder „Ausführers abhängt ic.“

## Vierter Abschnitt.

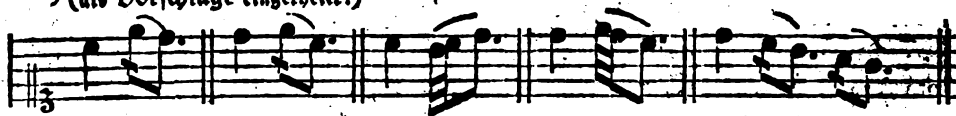
### Von den Nachschlägen.

§. 267.

**N**achschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, die nach der Anm. zu §. 248. allemal in die Zeit der unmittelbar vorhergehenden Note fallen, von welcher sie auch ihre Geltung erhalten. In so fern sind sie gewissermaßen das Gegentheil der Vorschläge. Beide werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Noten andeutet,\* und kein Unterscheidungszeichen hinzufügt; wie hier:



b) (als Vorschläge eingetheilt:)



c) (als Nachschläge eingetheilt:)



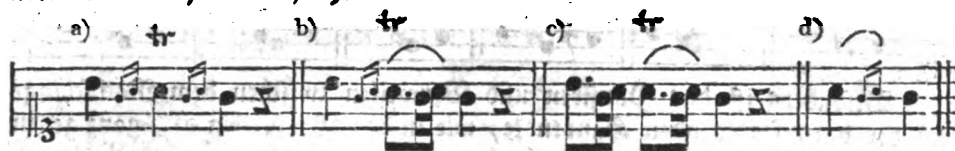
Komponisten die Vorschläge jedesmal recht genau der Geltung nach anzeigen müßten. Geschiehe dies aber wirklich — wie es denn allerdings sehr zu wünschen wäre — so ließe sich so dann die jetzt so weitläufige Lehre von den Vorschlägen freilich ganz bequem auf einigen Seiten vortragen.

\*) Diesen Umstand scheint Bach übersehen zu haben; denn er schreibt im ersten Theile seines Versuches 2c. S. 52. §. 23. „Alle durch kleine Nöthchen angedeutete Manieren (die Vorschläge und Nachschläge mit darunter begriffen) gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden ic.“

\*\*) Vorschläge von zwey durch kleine Noten bezeichneten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

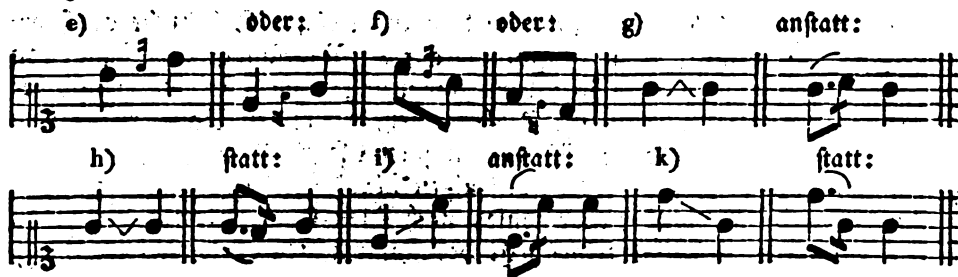
§. 268.

Daß bey dieser zweydeutigen Bezeichnung jeder Spieler immer die gehörige Ausführung sogleich errathen solle, dies ist kaum zu erwarten. Unter andern dürfte dadurch wohl Mancher in dem nachstehenden Beispiele a) zu einer unrichtigen Eintheilung verleitet werden. Da sich nämlich die sämmtlichen kleinern Noten in diesem mehrmals gedruckten z. Beispiele auf die mittlere Hauptnote, nämlich auf das a beziehen sollen, so wird dabey die unter b) angezeigte Eintheilung, folglich nicht die bey c) vorausgesetzt. Und doch würde man die letztere, bey der so zweydeutigen Bezeichnung, wenigstens dem Ungelübtern eben nicht als einen großen Fehler anrechnen können. Sicherer wäre es daher unstreitig, wenn die Nachschläge in zweifelhaften Fällen durch gewöhnliche Noten bezeichnet und gehörig mit in den Takt eingetheilt würden, wie es denn jetzt auch gewöhnlich geschieht. Sollten aber doch die Nachschläge ebenfalls durch kleinere Noten angedeutet werden, so müßte man diese da, wo eine Verwechselung mit den Vorschlägen zu besorgen wäre, etwa nahe an die vorhergehende Hauptnote setzen, oder diejenigen kleinern Noten, durch welche ein Nachschlag bezeichnet werden soll, vermittelst eines Bogens mit der Hauptnote verbinden, wie bey d).



Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, daß man die Häkchen derjenigen kleinen Noten, welche einen Nachschlag bezeichnen sollen, vorwärts lehre, wie unten bey e) und f). Allein dieses Kennzeichen findet nur bey den seltenern Nachschlägen von einem einzelnen Nötchen statt, und ist daher nicht allgemein anwendbar.

Ehedem wurden steigende Nachschläge wie bey g), fallende wie bey h), springende aber durch einen schrägen Strich i) und k) angedeutet.



## §. 269.

Man pflegt die Nachschläge in zwey Hauptklassen einzutheilen. In die erste gehören die so genannten Nachschläge von Einer Note, oder solche, die nur aus einem einzelnen Tone bestehen, und in so fern einfache heißen. Die Nachschläge von zwey Noten oder die doppelten machen die zweite Klasse aus. Beispiele von jeder Art sind §. 267. in der ersten Notenzeile enthalten.

## §. 270.

Die Nachschläge werden hauptsächlich gebraucht, um dadurch den Gesang zusammenhängender zu machen. Auch bedient man sich derselben häufig bey dem Schlusse eines Trillers. Jeder Nachschlag, er gehöre nun zur ersten oder zur zweiten Klasse, muß erst alsdann, wenn die Geltung der vorhergehenden Hauptnote — in dem Beispiele a) das erste Viertel — beynähe vorüber ist, folglich nur ganz kurz angegeben, oder gleichsam geschwind nachgeholt, und an die erwähnte Note geschleift werden b), es mag ein Bogen darüber stehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) unrichtig.



Besonders ist das Pausiren und Verweilen zwischen dem Nachschlage und der darauf folgenden Hauptnote, wie in den Beispielen e), ganz gegen die Absicht des Komponisten. Noch eher wäre die Eintheilung bey d) in geschwinder Bewegung zulässig. Da übrigens alle Nachschläge ohne Ausnahme in die schlechte Zeit eines Takttheiles, oder Gliedes zc. fallen, so hat man sie verhältnißmäßig schwach vorzutragen. Nur bey dem Nachschlage nach einem Triller kann von dieser Regel eine Ausnahme nöthig werden. (§. 309.)

## §. 271.

Ich warnte oben gelegentlich vor dem zu häufigen Gebrauche der Nachschläge. Diese Warnung ist in Hinsicht auf die Nachschläge (vorzüglich von der ersten Klasse) noch nöthiger; denn nur wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler gegen den reinen Satz, wie in dem Beispiele a), oder sie sind wenigstens dem guten Geschmacke entgegen b). Aus diesen und andern Gründen sollten diejenigen Klavierspieler, welche weder hinlängliche Kenntnisse von der Harmonie, noch einen sehr gebildeten Geschmack besitzen, ohne ausdrückliche Vorschleife des Komponisten durchaus keine Nachschläge

schläge anbringen. Man lasse sich daher bei den folgenden und ähnlichen Stellen, besonders in langsamer Bewegung, nicht durch Beispiele zu dem willführlichen Gebrauche solcher Nachschläge verleiten.



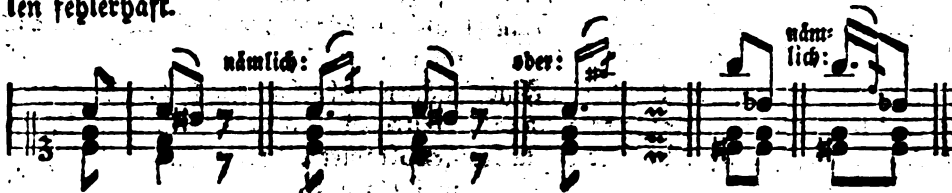
In geschwinder Bewegung, oder wenn das Tonstück einen etwas lebhaften, tänzelnden u. Charakter hat, können diese einfachen Nachschläge bei mehreren absteigenden Sekunden zwar allerdings zulässig sein; aber von selbst darf sie der Spieler dessen ungeachtet nicht anbringen. Denn will der Komponist solche Nachschläge hinzu gefügt haben, so pflegt er sie gemeiniglich durch Hauptnoten zu bezeichnen.

§. 272.

Daß es aber auch Fälle giebt, in welchen der einfache Nachschlag, etwas sparsamer angebracht, in mäßiger und langsamer Bewegung gar wohl statt finden kann, und zur Verzierung des Gesanges dient, davon hier nur einige Beispiele.



Man sieht hieraus, daß auch ein springender Nachschlag angebracht werden kann, wenn er nämlich zu dem jedesmal dabei zum Grunde liegenden Akkorde gehört, oder eine so genannte harmonische Nebennote ist. Aus dem entgegengesetzten Grunde wären daher die Nachschläge in den folgenden Beispielen fehlerhaft.



Türke Klavierschule.

||

Doch

Doch ist ein Nachschlag, welcher nicht zur Harmonie gehört, alsdann erlaubt, wenn er nur Eine Stufe höher oder tiefer steht, als die vorhergehende Hauptnote, wie hier:



Uebrigens wird auch durch einen springenden Nachschlag der folgende Ton öfter mit guter Wirkung vorausgenommen, (anticipirt,) und dadurch gewissermaßen vorbereitet, wie in den folgenden Beispielen.

Adagio.



### §. 273.

Der doppelte Nachschlag ist vorzüglich nach einem Triller a), nächst dem aber zwischen auf- und absteigenden Sekunden am gebräuchlichsten b) c). Steht von den beiden Hauptnoten, zwischen welche der Nachschlag kommen soll, die zweite höher, als die erste, so bedient man sich des so genannten Nachschlages von unten b). Im entgegengesetzten Falle findet der etwas seltenere Nachschlag von oben statt c). Doch wird hierbei eine gemäßigte oder langsame Bewegung vorausgesetzt.



Was der Spieler bey diesen Nachschlägen zu beobachten hat, ist §. 270. gesagt worden. Einige Bemerkungen über den doppelten Nachschlag ins besondere werden schicklicher bey der Lehre von dem Triller vorkommen.

Von

\*) Einen solchen aufsteigenden Nachschlag pflegen verschiedene Tonlehrer den Ueberwurf (Ueberschlag) zu nennen; da hingegen ein absteigender Nachschlag, wie in dem Beispiele 3), bey ihnen der Rückfall (Unterschlag) heißt.



Von den Vor- und Nachschlägen hat Agricola, in Tosi's mehrmahls erwähnter Anleitung 2c. sehr ausführlich und lehrreich geschrieben. Auch in Quantz's Versuch 2c. und in Zillers Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange befinden sich verschiedene gute Bemerkungen darüber. Bachs Versuch brauche ich auch in dieser Hinsicht nicht erst zu empfehlen; denn er ist den Klavierspielern ohnehin schon als eines der vorzüglichsten Lehrbücher bekannt.

## Sechstes Kapitel.

### Von den wesentlichen Manieren.

#### Erster Abschnitt

#### Von den Manieren überhaupt.

§. 274.

Unter Manieren versteht man gewisse größere oder kleinere Verzierungen simpler Töne. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bey; sie beleben den Gesang, und machen ihn zusammenhängender; sie unterhalten die Aufmerksamkeit; sie geben den Tönen, bey welchen sie angebracht werden, mehr Nachdruck; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück u. dgl. m.

§. 275.

Die Nothwendigkeit der Manieren weitläufig zu erweisen, halte ich für überflüssig, da der Nutzen derselben so einleuchtend ist, daß ihn nicht leicht jemand verkennen wird. Besonders sind bey dem gegenwärtigen Geschmack die Manieren ein sehr nöthiges Bedürfnis geworden. Denn man weiß aus der Erfahrung, daß manches vortheilhafte Tonstück merklich verliert, vielleicht nur die halbe Wirkung thut, wenn es ohne alle Manieren (die Vorschläge mit darunter begriffen) gespielt wird; da hingegen eine sehr mittelmäßige Arbeit durch gut gewählte Manieren ungemein gehoben werden kann.

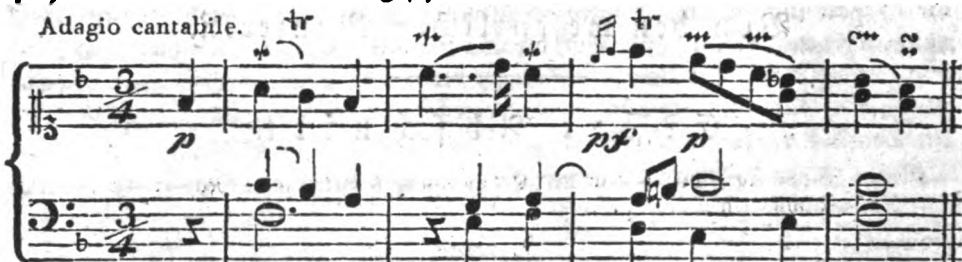
Sollte sich jemand von der Nothwendigkeit der Manieren nicht überzeugt finden, so laßt er sich ein Adagio von Bach, Haydn, Händel, Mozart, Wolf 2c. mit den

vorgeschriebenen Manieren, alsdann aber ohne dieselben. Im letztern Falle wird er bey mehreren Stellen eine gewisse Leere bemerken.

## §. 276.

Wenn ich nur eben den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren empfahl, so muß ich nun auch vor überhäuften und ohne Auswahl angebrachten Manieren warnen. Ein einziges Beispiel wird hinreichend seyn, jeden nicht ganz Geschmacklosen zu überzeugen, daß zu viele Manieren eine sehr widrige Wirkung thun. Man spiele in dieser Absicht die folgenden Takte zuerst ganz simpel, alsdann aber mit den vorgeschriebenen Manieren.

Adagio cantabile.



Wie ekelhaft. — Und doch hört man nur allzu oft die rührendsten Stücke so geschmacklos hertrillern. Wer nicht fühlt, daß in dem obigen Beispiele ein schöner singender Ton ungleich mehr Wirkung thut, als die Ausführung mit den angedeuteten Manieren, dem ist weiter nicht zu rathen. \*)

## §. 277.

\*) Daß aber verschiedene ältere, übrigens zum Theil sehr gute, Componisten selbst ihre Compositionen mit Manieren überhäuften, davon rücke ich hier zum Beweise nur Ein Beispiel, nämlich den Anfang eines Constückes ein, welches sich in den 1713. zu Paris gestochenen Werken von Couperin befindet.

Gracieusement.

La Fleurie ou la tendre Nanette.



Zu diesem unlegbar überhäuften Gebrauche der Manieren gab wohl hauptsächlich dies die Veranlassung, daß ehemals verhältnismäßig nur wenige Passagen zc. üblich waren, und folglich mehrere länger auszuhaltende Töne vorkamen. Um nun ein oder das andere Constück überhaupt lebhafter (brillanter) zu machen, wurden darin bey den mattern Stellen öfter

§. 277.

Daß die Manieren nicht bloß ein Werk der Kunst sind, sondern oft durch die Empfindung selbst an die Hand gegeben werden, dies hat schon Sulzer angemerkt. Aber freylich wird hierbey ein richtiges Gefühl vorausgesetzt. Demjenigen, welcher z. B. das obige Adagio mit den bezeichneten Manieren überhäufte, würde man wohl schwerlich ein richtiges Gefühl zugestehen können. — Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichsam vorbey eilende, Vortrag bey unbedeutenden Noten, die jedem Affekte angemessene, aber unmöglich immer genau zu bestimmende Modifikation des Tones, und ähnliche Behandlungsarten, können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren genannt werden; sie sind aber bloß die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieses Gefühl nicht, so ist er zu bedauern; denn er wird durch alle Regeln, die man ihm etwa hierüber geben könnte, nicht dahin gebracht werden, ein Tonstück vollkommen gut und gleichsam sprechend vorzutragen. *[fürtrefflich!!!]*

*Dies ist  
die Sprache  
des Gefühlens  
den Kunstler.*

Einige Winke über diese, aus der Empfindung entstehende, Manieren werden im Kapitel von dem Vortrage folgen.

§. 278.

Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklassen einzutheilen. Diejenigen Manieren, die ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelschlag u. s. w. heißen wesentliche. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeintlich von dem Komponisten selbst angedeutet.

Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, die zwar zuweilen ebenfalls von dem Komponisten selbst vorgeschrieben, öfter aber auch von dem Spieler erfunden werden. Sie bestehen mit unter aus vielen Tönen, Figuren, Läusern u. und machen die zweyte Hauptklasse aus. Da diese Manieren nicht, wie der Triller, der Doppelschlag u. a. m. bloß auf gewisse Töne eingeschränkt sind, sondern von der Willkühr des Komponisten oder des Spielers abhängen: so hat man sie zufällige Manieren oder willkührliche Verzierungen genannt.

In dem gegenwärtigen Kapitel schränke ich mich bloß auf die Manieren der ersten Hauptklasse ein. Diese zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur ersten Abtheilung gehören diejenigen wesentlichen Manieren, welche durch zwey oder

Manieren angebracht; vorzüglich aber suchte man durch Triller u. dgl. auf Klavierinstrumenten (s. 10.) die längern Töne bis zur vorgeschriebenen Dauer derselben zu unterhalten. Nach und nach gewöhnten sich dadurch die Komponisten und Ausführer so an den Gebrauch der Manieren, daß auch — wie in dem obigen Beispiele — längere Noten nicht immer damit versehen blieben. Selbst C. P. E. Bach ist, in seinen meisterhaften Kompositionen mit den Manieren hin und wieder noch ziemlich verschwenderisch gewesen. *Russert 450—:*

*Auch gibt es ganze Königreiche im polizierten Europa, wo man jene Veralteten Manieren nicht mehr kennt; und ich hoffe, nie wieder kennen lernen wird.*

oder drey kleine Noten angedeutet werden. Die Manieren der zweiten Abtheilung haben ihre bestimmten Zeichen, z. B. tr, m, u. dgl.

§. 279.

Da die wesentlichen Manieren in den meisten Tonstücken für das Klavier vorgeschrieben sind, so kommt es hierbei vorzüglich auf die richtige Ausführung derselben an. Diese zu lehren ist daher meine Hauptabsicht in dem gegenwärtigen Kapitel; indessen werde ich doch gelegentlich mit anmerken, wo diese oder jene Manier ins besondere statt finden kann, im Fall sie der Komponist oder der Notenschreiber u. nicht gehörig angezeigt hat. Was bey dem willkürlichen Gebrauche der wesentlichen Manieren im Allgemeinen zu beobachten ist, das folgt sogleich.

§. 280.

1) Man sey überhaupt nicht verschwenderisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken, die den Charakter der Traurigkeit, des Schmerzes, der Schwermuth, des Ernstes, der Unschuld, Naivität, Sanftmuth, Zufriedenheit u. haben; denn oft wird in solchen Fällen durch eine einzige, zur Unzeit angebrachte, Manier die abgezielte Wirkung merklich geschwächt.

2) Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind. In einem Largo mesto z. B. würden viele Triller, Mordeanten, Schneller u. dgl. zweckwidrig seyn, oder doch nicht die beste Wirkung thun; da hingegen ein punktirter Anschlag, ein Schleifer, Vorschlag u. hierbei dem Charakter ungleich besser entspricht.

3) Man richte sich in Ansehung der geschwindern oder langsamern Ausführung der Manieren, wenigstens in einem gewissen Grade, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonstückes. Im Allegro z. B. muß der Triller etwas geschwinde geschlagen werden, als im Adagio. Eben so erfordert der punktirte Schleifer, der Anschlag u. eine dem Charakter gemäß geschwindere oder langsamere Ausführung.

4) Man wechsle, um die allzu große Einformigkeit zu vermeiden, mit verschiedenen Manieren ab. Doch versteht es sich, daß man auch in dieser Rücksicht eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl treffen muß. Nachdem hat man sich dabei noch überdies, wenigstens einigermaßen, nach der Länge (Stellung) der Noten zu richten, d. h. bey längern Noten ist eine größere Manier mehrentheils zweckmäßiger, als bey kürzern.

§. 281.

§. 281.

Alle durch kleinere Noten angedeutete wesentliche Manieren, (nur die S. 262. ff. erwähnten Nachschläge und eine gewisse Art des Doppelschlages ausgenommen,) erhalten ihre Dauer u., wie die Vorschläge, von der jedesmal unmittelbar darauf folgenden Note. Daher dürfen diese Manieren auch nicht eher eintreten, bis an ihrer Stelle der durch die Hauptnote bezeichnete Ton selbst eintreten würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geschleift.

a)

b) Ausführung:

Hierbey warne ich noch vor der ziemlich gewöhnlichen, aber unrichtigen Ausführung bey 2) und 3). Alles, was ich im 216ten Paragraphen von dem Vausiren der zweyten Stimme gesagt habe, das paßt, mit gehörigen Abänderungen, ebenfalls auf die durch kleine Noten angedeuteten Manieren, und kann also zu einer nähern Erklärung hierüber dienen.

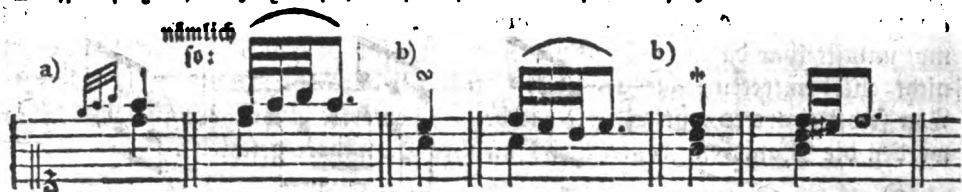
1) 2) 3) 4) richtig. oder:

§. 282.

\*) Milchmeyer läßt nicht nur die kurzen Vorschläge, sondern auch diese und andere durch kleine Noten bezeichneten wesentlichen Manieren und gebrochenen Akkorde, wie die Nachschläge, noch in der Zeit der jedesmal vorhergehenden Note oder Pause eintreten. (Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 38.) Daraus würde aber nicht selten eine Härte, oder — wenn man lieber will — eine Art von Disharmonie entstehen. Dies wäre unter andern der Fall in dem folgenden Beispiele e), wo schon zu dem gebrochenen Akkorde (b g es) der durch kleine Noten angedeutete Certenakkord von D einträte, ungefähr wie bey d). Ebendasselbe gilt, unter veränderten Umständen, von den Beispielen e), und von sehr vielen andern Stellen in den Werken älterer und neuerer Komponisten. In dem Beispiele f) würden sogar offenbare Oktaven entstehen, wenn man den Schleifer von drey Tönen noch mit in dem vorhergehenden Takte spielte. Das Letztere kann daher wohl schwerlich Mozarts Meinung gewesen seyn. (Zur Ersparung einer Notenzeile habe ich den Bass in diesem Beispiele um eine Oktave höher versetzt.) Ueberdies wäre auch die von Milchmeyern verlangte Ausführung öfter gar nicht einmal möglich. Denn wer könnte wohl in den Beispielen g) und h) die vorgeschriebenen wesentlichen Manieren und gebrochenen Akkorde noch mit in der Zeit der unmittelbar vorhergehenden Noten spielen? Auch sieht man aus dem beygefügtten Takte in dem

## §. 281.

Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrstimmigen Griffen stehen, beziehen sich bloß auf die Oberstimme, z. B.



Soll

letztern Beispiele g) augenscheinlich, daß das d erst auf dem guten Takttheile eintreten soll. — Mich dünkt, dies wird zur Widerlegung des gedachten Lehrsatzes hinlänglich seyn; sonst könnte ich noch verschiedene Fragen dagegen aufwerfen. Daß aber Bach, Agricola, Marpurg und andere Tonlehrer diese Manieren u. in der Zeit der folgenden Noten ausgeführt haben wollen, ist ohnehin schon bekannt.



Mozart. (Zweytes Heft, S. 20.)

Adagio.

(Erstes Heft, S. 78.)

Derselbe.

(Ebend. S. 79.)



(Viertes Heft, S. 64.)

Haydn. (Zweytes Heft, S. 38.) (Ebend. S. 64.)

(Erstes Heft, S. 54.)



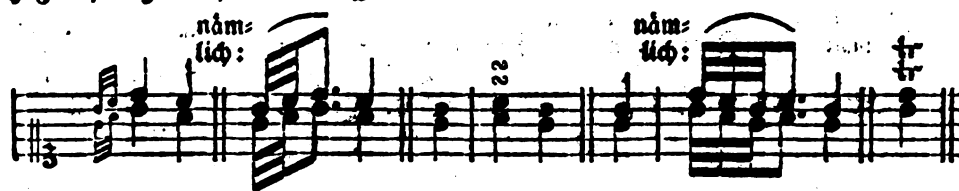
(willkürliche Manier.)

Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, so sind die kleinen Noten abwärts gestrichen c), oder das Zeichen der Manier steht unter der tiefern Note d), allenfalls auch über derselben e) u. s. w.

c) nämlich: d) Andante. nämlich: e)



Nur alsdann, wenn die kleinen Noten, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander stehen, soll die Manier in beiden Stimmen zugleich angebracht werden. 3. B.



§. 283.

Die wesentlichen Versetzungszeichen beziehen sich nicht bloß auf die Noten, sondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn also in D nur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, so muß zum höhern Tone dieser Manier, ohne weitere Andeutung, sis genommen werden u. s. w. Soll der Spieler hiervon abweichen, so wird dies entweder durch ein k ausdrücklich angezeigt, oder es können andere Gründe vorhanden seyn, welche diese Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

§. 284.

Manche Lehrer lassen ihre Schüler eine geraume Zeit hindurch, oft wohl Jahre lang, die ihnen aufgegebenen Stücke ohne die vorgeschriebenen Manieren spielen. Dies halte ich aber nicht für rathsam; denn man weiß, wie viele Uebung verschiedene Manieren erfordern, ehe sie nur leidlich herausgebracht werden. Wenn soll nun der Schüler diese Uebung anfangen? Etwa erst alsdann, wenn er schon eine ziemliche Fertigkeit im Notenlesen hat? Das möchte ungefähr im dritten, und bey vielem Fleiße u. höchstens im zwenten Jahre der Fall seyn. Soll denn aber der Lernende alsdann erst seinen Geschmack zu bilden suchen, wenn er ihn durch steifes Spielen schon halb verlorben hat?

Türk's Klavierschule.

M m

Jch

Ich sollte meinen, es sey besser, wenn man ihn wenigstens die leichtern Manieren bald üben ließe. Daß dies aber nicht sogleich in den ersten Stunden zu geschehen braucht, versteht sich von selbst.") Bringt auch der Schüler die schwerern Manieren in dem ersten Jahre noch nicht mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe heraus, so hat er doch von dieser Übung den Vortheil, daß er sich dadurch an den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren gewöhnt, und gelegentlich die Stellen kennen lernt, wobei eine oder die andere Manier statt finden kann. Außerdem hat die erwähnte Übung auch einen merklichen Einfluß auf verschiedene Passagen, auf die Fingersetzung, auf den Vortag u. dgl. m. Aus diesen und andern Gründen rathe ich nochmals, die Manieren fleißig üben zu lassen.

## Z w e n t e r A b s c h n i t t.

Von den wesentlichen Manieren, welche durch kleine Noten angedeutet werden.

### §. 285.

Von dem Anschlage, (Doppelvorschlage.)

**W**enn vor einer Hauptnote zwei Vorschläge, einer von unten und der andere von oben, unmittelbar nach einander angebracht oder zusammen gesetzt werden, so heißt die daraus entstandene Manier der Anschlag, welchen verschiedene Tonlehrer, in Rücksicht seiner Bestandtheile, nicht ungeschicklich den Doppelvorschlag nennen. Man gebraucht ihn auf zweyerley Art, nämlich kurz und lang. Im ersten Falle wird er gewöhnlich der unpunktirte, oder wenn keine Verwechselung zu besorgen ist, auch nur schlechthin der Anschlag genannt. Auf die zweite Art gebraucht, heißt er der punktirte oder verlängerte.

### §. 286.

Der kurze oder unpunktirte Anschlag besteht am gewöhnlichsten aus dem nächsten Tone unter und über der (folgenden) Hauptnote a); wenigstens bleibt der zweyte oder höhere Vorschlag immer unverändert, nämlich die Sekunde von dem darauf folgenden Tone. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich. Denn zuweilen wird bey dieser Manier die vorhergehende Hauptnote wiederholt b); daher entsteht in solchen Fällen

\*) Wiewohl ich wenigstens den Erster bald anfangs üben lassen würde. (§. 303.)



len ein Anschlag, dessen beide Töne sich wie eine Quarte, Quinte &c. zu einander verhalten. c) d) e) f).



Aus dem unter der zweyten Notenzeile beygefügtten forte und piano sieht man, daß dieser (kurze) Anschlag, nach Bachs, Agricola's, L. Mozarts, Zillers &c. Behauptung, schwächer vorgetragen werden soll, als die folgende Hauptnote.\*). Die geschwindere oder etwas langsamere Ausführung dieser Manier hängt größtentheils von dem Standorte der ersten kleinen Note ab. Steht diese nur Eine Stufe tiefer, als die folgende Hauptnote, so wird der Anschlag immer unverändert, nämlich geschwind gespielt. Etwas langsamer führt man diese Manier aus, wenn die erste kleine Note, wie bey c) d) e) und f), mehrere Stufen tiefer steht, als die darauf folgende Hauptnote. Da diese letztern Anschläge am gewöhnlichsten über ziemlich langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabey nicht zu überreizen. Daher wäre die Einrichtung hier bey h) in der Regel besser, als die bey i).



Der Anschlag im Absteigen k) — den man vielleicht den umgekehrten nennen könnte — kommt selten vor. In dem Beispiele l) wäre er nicht übel angebracht, um dadurch den Gesang zusammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einschnitt in gewissen Fällen nicht zu merkbar werden soll.

§. 287.

Am gewöhnlichsten bringe man den unpunktirten Anschlag vor einer wiederholten Hauptnote an, besonders wenn darauf eine tieferer a) oder ein Sprung

Nm. 2

\*). Wie mich dünkt, ein Beweis, daß die unveränderlich kurzen Vorschläge verhältnißmäßig schwach gespielt werden können. (Vergl. mit der ersten Num. zu §. 259.)

Sprung aufwärts folgt b) c); außerdem auch bei aufsteigenden Sekunden, und zwar vor der jedesmaligen höchsten Note, nach welcher die Melodie wieder fällt d), oder wenigstens nicht höher steigt e); in langsamer Bewegung vor Quarten f) und Septimen g); auch vor und nach Einschnitten h) i) u. s. w. Ueberhaupt genommen gebraucht man den Anschlag am schicklichsten, wenn die Bewegung langsam oder nur gemäßigt ist; doch findet diese Manier vor einer wiederholten Note auch bei etwas lebhafter Bewegung statt.



## §. 288.

Da nach §. 286. jeder Ton mit einem Anschlage ziemlich stark accentuirt, und also gewissermaßen wichtig oder hervorstechend wird, so ergibt sich hieraus, daß diese Manier nur auf einem guten Takttheile oder Hauptgliede, folglich bei keiner unbedeutenden (durchgehenden) Note statt finden kann; vorausgesetzt, daß dadurch dem Taktgeföhle nicht absichtlich entgegen gearbeitet werden soll. Denn welcher Rechner würde wohl auf die unwichtigsten Silben einen merklichen Nachdruck legen? Aus diesem Grunde wäre der Anschlag in den nachstehenden Beispielen, meines Erachtens, ganz am unrechten Orte angebracht.



## §. 289.

Der lange oder punktirte Anschlag, der aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage besteht, kann nur in langsamer oder sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr oder weniger lange

⚡ Dieses erste Beispiel hat L. Mozart in seiner Violschule S. 204. gleichwohl als Muster eingezeichnet.

langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Charakter mehr oder weniger jätlich, trantig u. ist. Die gehörige Einteilung dieser Manier läßt sich daher nicht immer ganz genau bestimmen; indeß habe ich doch unten bey b) die gewöhnlichste Ausführung derselben anzeigt. Man sieht daraus, daß für die Hauptnote selbst nie mehr als die Hälfte, gemeinlich nur der kleinste Theil von ihrer Geltung übrig bleibt, da der erste Ton des Anschlages, oder das punktirte Nötchen, in einigen Fällen fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch die zweyte kleine Note bezeichnete Ton angegeben wird, je besser ist die Ausführung. Den erforderlichen Vortrag (in Ansehung der Stärke und Schwäche) habe ich durch das beygefügte forte und piano angedeutet.

Andante.

a)

b) Gewöhnliche Ausführung.

c)

Largo.

Ausführung.

statt:

The musical examples are arranged in two systems. The first system is for 'Andante' and the second for 'Largo'. Each system contains two staves labeled 'a)' and 'b)'. Staff 'a)' shows a single note with a dotted line above it, indicating a long attack. Staff 'b)' shows a similar note but with a second, smaller note following it, illustrating the 'gewöhnliche Ausführung' (usual execution). Dynamics like 'f' (forte), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte) are indicated below the notes. In the 'Largo' section, there is also a staff labeled 'c)' which shows a different rhythmic pattern, and a note labeled 'statt:' (instead of) pointing to a specific rhythmic value.

(Man hüte sich auch hierbey vor dem fehlerhaften Pausiren in der zweyten Stimme c).

§. 290.

Der punktirte Anschlag steht ebenfalls vor einer steigenden Sekunde, nach welcher die Melodie wieder fällt a); etwas seltner vor wiederholten Noten b) und zwischen zwey Tönen, die sich wie eine übermäßige Quarte zu einander verhalten c). Aber nie kann diese Manier vor einer durchgehenden Note statt finden; daher wäre in so fern das Beispiel d) nicht nachahmungswürdig.

a)



## Von dem Schleifer.

## §. 291.

Der Schleifer (*Coulé*) besteht unabänderlich bloß aus stufenweise auf einander folgenden Vorschlägen, die jedesmal — wie schon die Benennung sagt — an ihre Hauptnote geschleift werden müssen. Es giebt aber zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich kurze oder unpunktirte, und lange oder punktirte. Die erste Art ist entweder aus zwey a) oder aus drey kurzen Vorschlägen zusammengesetzt b), welche gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden. Doch hat Bach zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, statt der kleinen Noten, das Zeichen bey c) gewählt, „weil diese Manier — wie er anmerkt — einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist.“ Andere nennen diesen Schleifer den aufsteigenden oder umgekehrten Doppelschlag.



Die Bezeichnung des Schleifers durch „ und / oder \ bey d) und e) ist gegenwärtig in Deutschland gar nicht mehr, oder doch nur äußerst selten üblich, und aus verschiedenen Gründen auch eben nicht zu empfehlen. (Anm. zu §. 242. S. 234; desgl. Anm. zu §. 268. Seite 263. i) k).

## §. 292.

Der unpunktirte Schleifer von zwey Tönen kommt im Auf: a) und Ab: steigen b) vor; doch ist die letztere Art etwas seltener. In beyden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muß die



diese Manier, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, geschwind ausgeführt werden c). Am häufigsten bringt man den Schleifer zwischen zwey Tönen an, die sich wie eine Quarte zu einander verhalten d), besonders wenn hernach eine tiefere e), oder wenigstens keine höhere Note folgt f). Außerdem findet der Schleifer auch vor mehreren steigenden g) und fallenden h) Sekunden statt; wiewohl er in ähnlichen Fällen meistens ausgeschrieben wird +). Vor steigenden Quinten i) und Sexten c) ist diese Manier ebenfalls anwendbar, jedoch am schicklichsten in Tonstücken von lebhaftem u. Charakter; da hingegen der etwas seltene Doppel- (verdoppelte) Schleifer k) vorzüglich in langsamer Bewegung eine gute Wirkung thut.

Es verdient angemerkt zu werden, daß man den kurzen Schleifer nicht bloß auf guten, sondern auch auf schlechten Takttheilen, aber freylich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzubringen pflegt. Nach gebraucht ihn in den Verspielen seines Versuches u. immer auf einem guten Takttheile; Agricola hingegen macht in Tosi's Anleitung zur Singkunst, S. 88. die Bemerkung, „daß ein Schleifer, „der einen Sprung ausfüllet, eigentlich auf das schlimme Taktglied falle,“ (wie unten bey l). Allein noch kann ich den Grund dieser Behauptung nicht einsehen; vielmehr scheint mir ein Schleifer von der angezeigten Art füglich auf dem guten Takttheile statt zu finden, wie in den nachstehenden Verspielen m) und n). Was aber Agricola weiter unten schreibt, ist verständlich genug. „Viele Clavieristen „aus der untersten Classe“ (heißt es) „haben die üble Gewohnheit vorzüglich an „sich, daß sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel, wider den Man- „gel

„geh' aller andern wesentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte sich, ihnen nachzuahmen.“



Der mit dem Anschlage verbundene Schleifer bey o) p) und q) gehört bis jetzt mehr zu den willkürlichen Verzierungen, als zu den wesentlichen Manieren.

### §. 293.

Der Schleifer von drey Tönen, oder der umgekehrte (aufsteigende) Doppelschlag entsteht, wie Einige lehren, aus dem unter a) bemerkten Anschlage, wenn nämlich der Terzensprung durch den dazwischen liegenden Ton ausgefüllt wird, wie in der zweyten Notenzeile bey aa). Dieser Schleifer erfordert eine der jedesmal herrschenden Empfindung u. angemessene, und folglich eine sehr verschiedene Ausführung. Er wird nämlich geschwind und stark vorgetragen b), wenn das Tonstück einen munteren Charakter hat; je trauriger aber der Affekt ist, je matter und langsamer führt man die erwähnte Manier aus c). Doch darf sie der folgenden Hauptnote nicht leicht mehr, als ungefähr die Hälfte von ihrer Geltung entziehen; daher wäre die unter d) vorgeschriebene Ausführung zu langsam.

Dieser Schleifer findet eigentlich nur auf einem guten Takttheile statt; jedoch kann man ihn allenfalls vor einer etwas langen Note auf einem schlechten Takttheile, und zwar am schicklichsten vor einem wiederholten Tone gebrauchen e). Außerdem wird er auch vor der ersten Note nach einem Einschnitte f), über einer steigenden Sekunde g), zwischen Sprüngen h), besonders bey dissonirenden Intervallen i), vor Fermaten k) u. dgl. angebracht.



\*) Was ein b, h u. über dem Zeichen einer Manier zu bedeuten hat, wird §. 312. erklärt werden.



§. 294.

Der lange oder punktirte Schleifer ist größtentheils nur in Tonstücken von järrlichkeit, gefälligkeit u. Character, vor einer etwas längern Hauptnote gebräuchlich. Bloß der erst durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man schwächer und schmelzend vor, wie ich dies in der zwenten Notenzeile unter a) angezeigt habe. Da der erste Ton dieser Manier in Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer desselben veränderlich seyn muß. Und dies ist auch wirklich mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall. Denn die Hauptnote selbst bestimmt höchstens nur die Hälfte a) b), oft aber einen noch mit kleinern Theil c) von ihrer Geltung. „Bisweilen, (schreibt Agricola in Cost's Anleitung u. S. 89.) „doch selten, wird sie gar in die Zeit der auf sie folgenden Hauptnote gezogen,“ wie bey d) und e). Das bisweilen bezieht sich nämlich auf sehr ausdrucksvolle Stellen. Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Hauptnote, so erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von deren Geltung, für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil übrig, so daß der dadurch angeedeutete Ton erst in der Zeit des Punktes eintritt f). Auch bekommt der Schleifer in solchen Fällen wohl beynähe die völlige Dauer, welche vermittelst der Hauptnote bezeichnet wird g). Ist an die punktirte Note noch eine andre (gleich hohe) gebunden, so fällt auf den ersten (punktirten) Ton des Schleifers, (der dritten Hauptregel §. 253. zu Folge,) nicht nur der völlige Werth der ersten, sondern überdies auch noch ein kleiner Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote h). „Doch schreiben einige Tonlehrer in diesem Falle man die beyden Hauptnoten einzeln. Die Schleifer in den Beyspielen k) wollen Agricola und Bach so vorgetragen haben, wie bey +).

Türks Klavierschule.

N n

a)

a) b) c) c) d)

wird gespielt:

e) Bach. f) f) g)

h) h) i)

k) k) l)

Noch

\*) Man bediene sich dieser Ausführung etwas behutsam; denn wenn sie auch zuweilen statt findet, so ist dies doch nicht jedesmal der Fall. Gesezt, zu dem obigen Beispiele e) wäre der unten bey l) hinzu gefügte Satz vorgeschrieben, so würden durch die Ausführung bey e) sehr merkliche Oktaven entstehen, wie in der zweiten Notenzeile unter l) bey +). Anfänger sind sonach hierbey schlimm daran; denn nach welcher Regel sollen sie Schleifer von dieser Art einteilen?



Noch andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Mich dünkt, die Komponisten thäten besser, wenn sie, wenigstens in zweifelhaften Fällen, die Einteilung dieser so sehr veränderlichen Manier durch Hauptnoten genau andeuteten; wie es denn jetzt auch von Vielen geschieht.

§. 295.

Am gewöhnlichsten kommt der punktirte Schleifer, wie in dem Beispiele a), bey einem Quartensprunge vor; außerdem kann er auch vor steigenden Sekunden b), Terzen c), Quinten d) und Sexten e), jedoch nur auf einem guten Takttheile, oder doch bey einem Hauptgliede statt finden.



Eine aus dem punktirten Schleifer und aus dem Doppelschlage zusammengesetzte Manier wird §. 355. vorkommen.

Von dem Schneller.

§. 296.

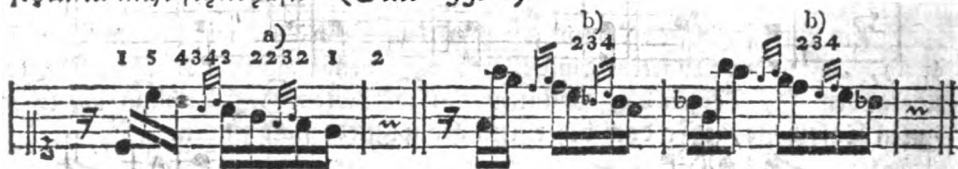
Der Schneller (*Pincé renversé*) besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst, und nächstdem aus der Sekunde desselben. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwei Nöthchen angedeutet a), und jedesmal sehr geschwind gespielt b). Bach gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweite (höhere) Ton dieser Manier äußerst kurz angegeben und gleichsam heraus geschnellt werden muß.



§. 297.

Da der Schneller nur auf einerley Art, und folglich immer unverändert vorkommt, so ist wenig dabey zu merken. Indes wird doch eine vorzügliche Fertigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger dazu erfordert, wenn diese Manier ihrem Endzwecke, gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen, gehörig entsprechen soll. Den Daumen und den kleinen Finger kann man daher bey dem Schneller gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle gebrauchen. Dagegen ist es allenfalls erlaubt, mit Einem Finger unmittelbar noch

einander zwei verschiedene Tasten anzuschlagen a), oder den dritten über den zweiten zu setzen b). Aehnliche Freyheiten in Ansehung der Fingersetzung sind bey dem Schneller auch deswegen zu entschuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz anzugebenden Tönen vorkommt. In solchen Fällen ist aber das Fortsetzen u. nicht fehlerhaft. (Seite 155. b).



§. 298.

Vor einer wiederholten Note a), besonders wenn eine tiefere darauf folgt b), vor oder zwischen mehreren fallenden Sekunden c), vor Einschnitten d), nach Pausen e), vor Sprüngen f), bey einer einzelnen steigenden Sekunde g) u. s. w. pflegt man den Schneller zu gebrauchen. Nur darf er nie vor einer durchgehenden Note angebracht werden; folglich wäre in so fern das Beyspiel h) nicht nachzuahmen.



### D r i t t e r   A b s c h n i t t .

Von den wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden.

§. 299.

Von dem Triller überhaupt.

Der Triller (Italiänisch *Trillo*, französisch *Tremblement*) besteht aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechselung zweyer Töne a), die sich

der Vorzeichnung oder den beigefügten Versetzungszeichen gemäß, wie eine große a) b) oder kleine c) d) Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieser beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz schicklich, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeschriebene Ton 2c. sagen;) der höhere heißt der Hülfsston.



Da die beyden Töne eines Trillers sich nur wie eine große oder kleine Sekunde zu einander verhalten dürfen, so wäre es unrichtig, wenn man z. B. auf *as* einen Triller mit dem Hülfsstone  $\frac{1}{2}$  schüge, wie hier bey 1); denn  $\frac{1}{2}$  ist von *as* die übermäßige Sekunde. (S. 115.) Eben so fehlerhaft wären die Triller bey 2) und 3), weil sich *e* zu *es*, in dem Beispiele 2), nicht wie eine Sekunde, sondern wie die vergrößerte Prime verhält; da hingegen *c* von *ais*, bey 3), die verminderte Terz ist.



§. 300.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn a). Daher wäre die Ausführung bey b) und c) schlecht.

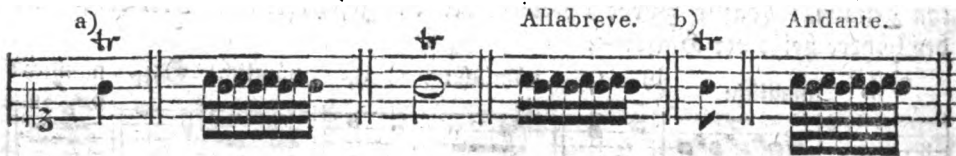


Um den Triller mit der gehörigen Gleichheit heraus zu bringen, hebe man dabei einen Finger so hoch auf, als den Andern. Dies ist zwar bey dem Spielen überhaupt, vorzüglich aber bey dieser Manier sehr nöthig. Nur entferne man die Finger nicht zu weit von den Tasten, damit nicht die geschwinde Ausführung dadurch gehindert, und der Triller zu hart (hackend) werde. Läßt man die Finger beynähe auf den Tasten liegen, so sprechen die Töne nicht deutlich an, und fließen gleichsam in einander.

§. 301.

Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabei auf gewisse zufällige Umstände (s. die fol.

folgende Anmerkung) Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro assai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird.



Diese beyden Töne werden wechselsweise so lange, als es die Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

Da mehrere nach einander folgende tiefe Töne nicht so bald bestimmt oder faßlich empfunden werden, als die höhern: so muß man den Triller in den tiefen Oktaven verhältnismäßig langsamer schlagen, als in den höhern.\*)

Auch der Ort, wo man spielt, macht eine kleine Abänderung in Ansehung der Geschwindigkeit nothwendig. Denn in einem größern Zimmer, Saale u. dgl. würde ein sehr geschwinde Triller, besonders in einiger Entfernung, nicht deutlich genug zu hören seyn; man verspare ihn daher für ein kleineres (tapezirtes) Zimmer.

Daß der Triller, in Absicht auf die mehr oder weniger geschwinde Ausführung, auch vorzüglich dem jedesmal herrschenden Charakter des Tonstückes entsprechen müsse, und daß man also in einem sehr lebhaften Allegro den Triller geschwinde zu schlagen habe, als in einem Largo mesto u. s. w. dies ist schon §. 280. bey 3) im Allgemeinen erinnert worden. Es versteht sich aber, daß ein ganz langsamer, matter Triller eben so zweckwidrig wäre, als ein allzu geschwinde, wo- bey man keinen Ton deutlich von einander unterscheiden kann.

#### §. 302.

In Ansehung der Stärke und Schwäche hat man sich bey dem Triller nach dem Charakter des Tonstückes überhaupt, ins besondere aber nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert diese einen nachdrücklichen Vortrag, so muß auch der Triller stark und feurig geschlagen werden; da man hingegen bey matten u. Stellen einen starken Triller zur Unzeit anbringen würde.

Damit der Schüler den Triller in jedem Grade der Stärke schlagen lerne, so lasse man ihn diese Manier mit ab- und zunehmender Stärke üben, doch so, daß da- bey die Bewegung nicht abgeändert werde.

#### §. 303.

\*) Bey der geschwinde Folge mehrerer tiefen Töne hört man — wenn das Instrument nicht sehr gut ist — mehr ein Geräusch, als bestimmte (vernehmliche, der Höhe und Tiefe nach genau von einander zu unterscheidende) Töne; weil bey den langsamern Schwingungen der tiefern Saiten, außer dem eigentlichen (Grund-) Töne, gewisse Nebentöne deutlicher mit zu hören sind, als bey den ungleich geschwinde vibrierenden höhern Saiten u. Mehr Unterricht hier- über findet man in den Lehrbüchern der Physik. Den gelehrten Musiker verweise ich des- halb auf die kleine, aber merkwürdige Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges von W. S. S. Chladni.

§. 303.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier; ich rathe daher, ihn sogleich in den ersten Stunden fleißig zu üben, jedoch anfangs ganz langsam, und nur allmählich etwas geschwinder. (Man vergesse aber dabei nicht, was in der Anmerkung zu §. 300. darüber erinnert worden ist.) Wer den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich vollkommen gut schlagen lernen. Mancher übrigens recht brave Klavierspieler kann hiervon einen lebenden Beweis abgeben. — Zuerst nimmt man die Uebung des Trillers mit dem zweiten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vor. Bei mehrerer Fertigkeit übt man ihn auch mit den übrigen Fingern. Gesezt, er gerieth damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. (§. 316. f.) In der linken Hand kann man den Triller etwa zuerst mit dem zweiten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweiten Finger üben. Die Schwierigkeit dieser Manier wird auch noch dadurch vermehrt, daß sehr vielerley Arten von Trillern eingeführt worden sind, die mehr oder weniger von einander abweichen, und zum Theil verschieden benannt werden.

§. 304.

Man unterscheidet gemeinlich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen (ordentlichen, eigentlichen, langen, ganzen) Triller ohne Nachschlag und mit demselben; 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben, und 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den Mordenten zu vermehren, welchen sie den umgekehrten Triller nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar sein besonderes Zeichen, doch wird so wohl der Eine als der Andere von verschiedenen Komponisten etwas unbestimmt durch tr, auch wohl durch f angedeutet. \*)

Ann.

\*) Ueberhaupt scheint man in gewissen Gegenden zum Andeuten der Manieren kein anderes Zeichen zu kennen, als tr. Denn noch in verschiedenen neuern Constäcken, besonders in solchen, die nicht für Klavierinstrumente gesetzt sind, findet man über Noten, wobei gar kein Triller möglich ist, z. B. über Sechzehnthellen in einem Allegro assai, oder über Zwen und dreyßigstheilen in einem Allegro moderato u. d. das Universalzeichen tr. Nur etwa der Doppelschlag wird seit einiger Zeit auch in diesen Gegenden durch ∞ bezeichnet; die übrigen Manieren aber sind wahrscheinlich insgesamt mit unter dem tr begriffen. — Oder soll vielleicht wirklich nur immer und bei jeder Stelle ohne Ausnahme der Triller als Manier gebraucht

Anm. Von dem gemeinen Triller unterscheidet man wieder, ohne Rücksicht des erwähnten Nachschlages, den größern und kleinern Triller. Größer wird er genannt, wenn die beyden Töne desselben eine große Sekunde gegen einander betragen, wie d und e; bey dem kleinern Triller aber verhalten sich beyde Töne nur wie eine kleine Sekunde zu einander, (wie c zu h.)

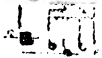
Hat ein Triller keinen Nachschlag, so wird er von Einigen der einfache Triller genannt. Der mit dem Nachschlage hingegen heißt in verschiedenen Lehrbüchern der zusammengesetzte oder der Doppeltriller. Gewöhnlicher versteht man jedoch gegenwärtig unter dem Doppeltriller (doppelten Triller) einen solchen, welcher in zwey Stimmen zugleich vorkommt. (S. 318.) Diesen letztern nennen Manche auch den zweystimrigen Triller.

Angeschlossene Triller heißen die, welche nach einem Vorschlage von oben herein folgen, an den sie gleichsam angeschlossen werden.

Die Triller von unten hinauf oder von oben herunter benennen einige Tonlehrer mit dem gemeinschaftlichen Namen: verdoppelte Triller.

Verschiedene andere Eintheilungen und eine Menge mehr oder weniger von den obigen abweichende Benennungen der Triller glaube ich füglich übergehen zu können, zumal da diese Benennungen zur Zeit noch nicht allgemein eingeführt, und zum Theil auch sehr entbehrlich sind.

gabA



305

### Von dem Triller ohne Nachschlag.

Dieser Triller wird gemeinlich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte, aber etwas unbestimmte, Bezeichnung bey b) oder c) ist nicht ungewöhnlich. Soll der Triller zwey oder mehrere Takte u. hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so pflegt man dies durch ein verlängertes anzuzeigen, wie hier bey d) und e). Dieselbe Bedeutung hat auch der Bogen nach dem tr bey f); jedoch ist diese letztere Bezeichnung nicht so deutlich.



Man hüte sich, ähnliche verlängerte Triller, woben die Eine Hand nur einzelne Noten u. zu spielen hat, so zu unterbrechen, wie hier bey g).

braucht werden? (Um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, beziehe ich mich in dieser Rücksicht auf die S. 280. unter 2) und 4) enthaltenen Bemerkungen.)

In einigen, zum Theil neuern, Kompositionen für Klavierinstrumente kommen zwar verschiedene Zeichen der Manieren vor; sie sind aber zuweilen offenbar mit einander verwechselt worden. Sogar in manchen Lehrbüchern werden die Zeichen der Manieren nicht gehörig von einander unterschieden. Beispiele von allen den angeführten Fällen sollen am gehörigen Orte folgen.



§. 306.

Jeder gemeine Triller wird am gewöhnlichsten mit dem Hülfsnote angefangen a) und c), folglich nicht wie bey b) und d) mit der Hauptnote selbst.



Einige Komponisten pflegen zu der Note mit dem Triller einen unveränderlichen Vorschlag von oben hinzu zu setzen, wie in den folgenden Beyspielen e). Dieser Vorschlag ist im Grunde ganz überflüssig, und kann den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe Geltung der folgenden Note können und sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfsnote würde man die Triller ohnehin anfangen.\*) Im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen kommt S. 60. vor dem Triller öfter sogar auf der Stufe der Hauptnote selbst ein Vorschlag vor, wie bey f). Entweder soll in diesen Fällen der Triller ausdrücklich mit der Hauptnote angefangen werden, oder Mozart hat hierbey durch tr vielleicht nur einen Doppelschlag bezeichnen wollen. (§. 347. und 350.)



Soll ein Vorschlag wirklich die halbe Geltung der Note erhalten, so muß es genau bestimmt werden, wie auf der folgenden Seite bey g). Für den Triller bleibt alsdann natürlicher Weise nur die zweyte Hälfte der Hauptnote übrig h).

\*) Wenigstens verlangen dies die meisten und gründlichsten Tonlehrer; indeß schreiben doch auch Einige das Gegentheil vor. Marpurg, der den Triller mit der Hülfsnote angefangen haben will, giebt in der Anleitung zum Clavierpielen, S. 53. diesen Grund dafür an: „Der Triller nimmt seinen Ursprung aus dem angeschlossenen Vorschlage von oben nach unten, und ist folglich im Grunde nichts anders, als eine Reihe in der größten Geschwindigkeit hinter einander (zwischen der jedesmaligen Hauptnote) wiederholter fallenden Vorschläge.“ Noch ein subtilerer Grund wäre vielleicht dieser, daß bey dem Triller eine gleiche Abtheilung in zwey und zwey, oder in vier und vier Noten statt findet, wenn man mit dem Hülfsnote anfängt, da im entgegen gesetzten Falle, wie oben bey b), am Ende ein einzelner Ton übrig bliebe, der in rhythmischer Hinsicht störend wäre. Jedoch kann und soll dadurch nichts bewiesen werden, da diese Vermuthung, wie ich gern zugebe, auf eine zu große Subtilität hinaus läuft.



Dies sind die in der Anmerkung zu §. 304. erwähnten angeschlossenen Triller, wobei nach einem Vorschlage g), oder anstatt dessen nach einer zu schleifenden Note i), der erste Ton des Trillers gebunden wird.

## §. 307.

Der Triller ohne Nachschlag kann zwar auf allen Takttheilen und Gliedern a) b) c) e) f), über Noten mit einem Vorschlage b) und ohne denselben c), bey Einschnitten d) u. dgl. vorkommen; indefs bringt man ihn doch gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Kürze der Note keinen Nachschlag gestattet, wie bey e) und f), oder wenn in geschwinde Bewegung mehrere kurze g), besonders aber tiefere Noten darauf folgen h).



Den ziemlich gewöhnlichen Triller in dem Beispiele i) dürfte ein strenger Harmoniker wohl schwerlich gut heißen, weil der Halbton des Trillers, nämlich das d, gegen das dis in der untern Stimme eine Art von so genanntem Querstand macht, oder etwas unharmonisch ist.

## §. 308.

## Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gemeinlich mit einer kleinen Verzierung, welche meistens aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung, sie mag nun durch größere a) oder durch kleinere Noten bezeichnet werden b), nennt man den Nachschlag. Auch durch ein gekrümmtes oder bogenförmiges Häkchen am Ende des ~ wird der Nachschlag an



angedeutet c). Das Zeichen bey d) hat zwar dieselbe Bedeutung, weil man aber den Morbenten beynahe eben so anzeigt, (§. 337.) so kann dadurch leicht eine Verwechslung beyder Manieren veranlaßt werden.

Statt des gewöhnlichen Nachschlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuschreiben, wie bey e) und f). In diesem Falle bleibt also der oben erwähnte Nachschlag von zwey Tönen ganz weg.



§. 309.

Wenn der Nachschlag seinem Endzwecke entsprechen, d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt vorgetragen werden. Die meisten Tonlehrer wollen ihn daher eben so geschwind, als den Triller selbst a), Einige aber noch geschwinder ausgeführt haben b). Andere hingegen schreiben die bey c) und d) angezeigte Eintheilung vor. Diese beyden letztern Arten der Ausführung thun, wenigstens in einem Tonstücke von lebhaftem Charakter, auf mich keine gute Wirkung. Noch zweckwidriger scheint mir die bey e) vorgeschriebene Eintheilung zu seyn.



No 2

Da

\*) L. Mozart, gründliche Violinschule, S. 223. \*\*) Löhlein, Clavierschule, 4te Aufl. S. 15.

\*\*\*) Marburg, Anleitung zur Musik überhaupt u. S. 155. f. Der Verfasser dieser zuletzt genannten Schrift bezeichnet eben: den Triller mit dem Nachschlage so, wie oben bey f), und bestimmt für diese Manier nur die unter e) angezeigte halbe Getrübung der Note. Agricola hingegen schreibt in Tossis Anleitung, S. 110: „Der eigentliche oder lange Triller muß die obige Zeit der Note ausbauen u.“ Bach behauptet S. 69. ebendasselbe. Und ohne Zweifel haben die beyden Letztern recht. In den Confecten von Couperin — welcher die Bezeichnung ∞ oft nur über einer Achtelnote in gemäßigter Bewegung gebraucht hat — würde die Ausführung dieser Manier, während der halben Dauer eines solchen Tones, nicht einmal möglich seyn. —

Da durch den Nachschlag der Triller unter andern noch mehr mit dem folgenden Tone verbunden werden soll, so wäre die Ausführung oben bey g) auch in Ansehung des Vortrages schlecht.

Anm. 1. Um nicht den eben gedachten Fehler zu begehen, muß man den Triller selbst so lange fortsetzen, daß nur noch die erforderliche Zeit zu einem geschwinden Nachschlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer desselben nicht genau, sondern etwas zu lang, vorgeschrieben seyn sollte. Dies Letztere geschieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Bezeichnung des Nachschlages — je nachdem der Triller in langsamer, gemäßigter oder geschwindiger Bewegung, über einer längern oder kürzern Note vorkäme — sehr verschieden seyn müßte, wie in diesen Beispielen.



Man sieht, daß diese genaue Andeutung der Dauer aller Nachschläge mit mehreren, wenigstens scheinbaren, Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Bezeichnung in dem folgenden Beispiele d), wobey aus dem oben angeführten Grunde, der vorgeschriebenen Sechzehnthelle ungeachtet, die Ausführung bey f) besser ist, als die bey e).

Moderato.



Anm. 2. Nur in einigen Fällen, z. B. nach dem Triller bey einer Fermate g), kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag statt finden, oder vielmehr zweckmäßig seyn. Man fügt zu diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave von der vorgeschriebenen Hauptnote hinzu, wie in dem folgenden Beispiele h). Auch nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz etc. wird ein etwas langsamer Nachschlag gewissermaßen notwendig, damit die Begleiter Zeit gewinnen, bey dem folgenden Ritornelle oder Tutti zugleich einzufallen. Das Letztere ist fast unmöglich, wenn der Solospieler den Schlußtriller plötzlich endigt. Man weiß aber, wie viel ein lebhaft vorzutragendes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Solospieler, um den Begleitern Zeit zum gehörigen Einfallen zu lassen, bey solchen Nachschlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bey i). Doch tadelt Agricola auch schon diesen kleinen Zusatz.

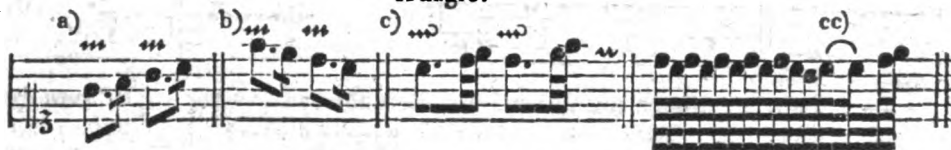


Im übrigen warne ich vor den unter k) l) 2c. eingerückten, und vor ähnlichen fast zur Mode gewordenen Verzierungen, die größtentheils von einem verdorbenen Geschmack zeugen.\*\*\*)

### §. 310.

Wenn nach einem Triller über punktirten Noten eine Art von Nachschlag vorgeschrieben ist a), so kann man dafür, wenigstens in geschwinder Bewegung, den gewöhnlichen Nachschlag weglassen, vorzüglich wenn die folgende Note eine Stufe tiefer steht b). Ist aber das Zeitmaß langsam c), oder bezeichnet die Note mit dem Triller einen Ton von etwas langer Dauer d), so pflegt man, außer den folgenden kurzen Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachschlag bey dem Triller anzubringen cc) dd). Jedoch werden in diesem Falle die punktirten Noten durch ein kurzes Verweilen von den folgenden getrennt, ungefähr so, wie bey cc) und dd). In den Beyspielen e) und f) dürfte das Verweilen zwischen dem Triller und den darauf folgenden kurzen Noten wohl auch der Fingersehung wegen notwendig werden.

#### Adagio.



Mo-

\*) Agricola will in diesem Falle gar keinen Nachschlag erlauben, „weil (wie er schreibt) hier keine lebhafteste Verbindung des folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachschlag vorzüglich seine gute Wirkung thut, statt finden kann.“ Und in so fern stimme ich ihm bey. Allein durch den Ton, welcher zu dem Nachschlage hinzu kommt, scheint mir eben das Folgende von dem Vorhergehenden noch mehr getrennt zu werden, und dann würde die Absicht des Komponisten desto vollkommener erreicht. Ueberdies findet man auch den erwähnten Nachschlag, nebst der hinzu gekommenen Note, oft ausdrücklich vorgeschrieben.

\*) Ein Zusatz, den ich von einem sehr im Rufe stehenden Virtuosen gehört habe. —

\*) Größtentheils —; denn das aus L. Mozarts Violinschule entlehnte Beyspiel m) will ich gern für eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten lassen, wenn man diese Verzierung geschmackvoll finden sollte.